Carl Hauptmann
und sein episches Werk.

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
hohen philosophischen Fakultät
der
Universität Rostock,
vorgelegt von

Wilhelm Reinke,
cand. phil.
aus
Woldegk i. Meckl.

1926.

Druck: W. Greve, Neubrandenburg.

Carl Hauptmann
und sein episches Werk.

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
hohen philosophischen Fakultät
der
Universität Rostock,
vorgelegt von

Wilhelm Reinke,
cand. phil.
aus
Woldegk i. Meckl.

1926.

BIBLIOTHEEK
RIJKS
UNIV.
LEIDEN

Referent

Herr Geheimrat Professor Dr. Golther.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549216_0088

Vorwort.

Der vorliegende Druck ist ein Auszug aus einer Dissertation, die ihres Umfanges wegen und sobald es die wirtschaftlichen Verhältnisse zulassen, in ganzer Gestalt als Buch vor die Oeffentlichkeit treten wird.

Bei der Zusammenstellung des Auszuges geht der Verfasser im Einverständnis mit dem Herrn Referenten der Arbeit von dem Standpunkt aus, eine Uebersicht über die künstlerische Entwicklung des Epikers Carl Hauptmann zu bringen. Zu dem Zweck sind die Einleitungen in die drei Teile des Hauptabschnitts (Abschnitt II) nebeneinander gestellt, denen sich das ungekürzte 6. Kapitel desselben Abschnitts als erhärtendes Beispiel anreiht.

An den Anfang des Druckes ist die allgemeine Einleitung in den I. Abschnitt gesetzt, an den Schluß kurze Teile aus Abschnitt I, Kap. 1 und Abschnitt III Ende. Somit wird mit einem Blick auf die Persönlichkeit des Dichters der vorliegende Auszug eingerahmt.

Endlich wurde die erste abgedruckte Einleitung des II. Abschnitts durch einige Sätze aus Abschnitt II, Kap. 5 erweitert. Alle anderen Teile erscheinen in der Gestalt, wie sie sie in der ursprünglichen Arbeit besitzen.

Eine Uebersicht über die ganze Dissertation ermöglicht die beigefügte Inhaltsangabe derselben.

Inhaltsübersicht:

Vorwort.

Werke Carl Hauptmanns.

Quellenangabe.

Ergänzende Bibliographie.

I. Abschnitt: Einleitung — Leben — Das dichterische Werk — Weltanschauung — Lyrik — Dramatik.

1. Kapitel: **Leben.**
Eltern und Geschwister — Kinderzeit — Breslau — Jena — Italienreise und Verlobung — Zürich — Schreiberhau — Krieg und die junge Generation — Krankheit und Tod — Nachhall.

2. Kapitel: **Uebersicht über das dichterische Werk.**
Philosophie und Kunst — Einteilung — Uebersicht.

3. Kapitel: **Kunst- und Weltanschauung.**
Vergleich der Tagebuch-Auflagen — Seele — Wissenschaft — Persönlichkeit — Zola und Meunier — Kunst — Stellung zu Meistern der Kunst — Stellung zu Meistern der Philosophie — Kunst als Feier — Weltanschauung — Die Stimmungsgebilde — Stil und Sprache — Kritik — Kleinere Aufsätze.

4. Kapitel: **Carl Hauptmann als Lyriker.**
Einteilung — Die Lyrik des Tagebuches — Prosa und Lyrik — Inhalt der Gedichte — Einflüsse — Form — Vorzüge — Kritik — „Dort wo im Sumpf die Hürde steckt" — Lyrik in den Bühnenwerken — Der lyrische Geist in der Epik.

5. Kapitel: **Die Bühnenwerke.**
Einteilung — Die erdhaften Stücke — Die Komödien — Die romantisch-symbolischen Spiele — Die Historien — Die Prosaspiele — Theorie und Tat — Der Dramatiker — Epische Veranlagung — Wert des dramatischen Werkes.

II. Abschnitt: Das epische Werk.

A. **Die Gedichte der ersten Schaffenszeit.**
Einleitung: Der Dualismus — Realismus und Romantik — Literarische Einflüsse — Umfang der ersten Schaffenszeit.

1. Kapitel: **Die Sonnenwanderer.**
Wesen — Skizzen und Motive — Technik — Stil — Bedeutung der Sammlung.

2. Kapitel: **Die Novellen und Skizzen der Mathildenzeit.**
Der Realismus — Die Novellen — „Einfältige" — Technik und Stil — Die Skizzen.

3. Kapitel: **Der Roman „Mathilde".**
Stellung in der Literatur — Zur Entstehung — Inhalt und Aufbau — Die Gestalten — Technik — Stil — Lyrik — Heimatdichtung — Der Roman im Licht der Kritik.

4. Kapitel: **„Miniaturen" und „Graf Michael".**
Das Wesen der Skizzen — Vom Realismus zur Romantik — Technik und Stil — „Graf Michael" — Beziehungen zu anderen Werken Hauptmanns.

5. Kapitel: **„Einhart der Lächler".**
Stellung in der Literatur — Fäden zur Vergangenheit — Einhart und Werther — Das Vorbild der Einhartgestalt — Die Grundlinien — Der Aufbau — Die Gestalten des Romans und ihr Verhältnis zur Entwicklung des Helden — Einhart und der grüne Heinrich — Welt- und Kunstanschauung — Kunst — Welt und Leben — Philosophie und Religion — Die Technik — Stil und Sprache — Lebensbejahung und Humor — Der Roman in der Kritik.

B. **Die Dichtungen der zweiten Schaffenszeit.**
Einleitung: Der neue Stil — Die neue Menschengestaltung — Wege zum Ausdruck.

6. Kapitel: **Die Novellen und Skizzen bis „Ismael Friedmann".**
Wesen und Problematik — Aufbau — Charaktergestaltung — Hieronymus van Doorn, Raffaele Franchesco und Leopold Pechleitner — Technik und Stil — Die Skizzen.

7. Kapitel: **Der Roman „Ismael Friedmann".**
Wesen — Probleme — Die Handlungen — Die Gestalten — Technik und Stil — Kritik — Symbolik.

8. Kapitel: **„Schicksale".**
Wesensart — Die Menschen — Einzelheit und Einheit — Die Skizzen — Technik und Stil.

9. Kapitel: **„Das Rübezahlbuch".**
Wesen der Dichtung — Gliederung — Das Wesen Rübezahls — Hauptmann und Musäus — Zur Entstehung — Rübezahl als Kobold — Rübezahl als Mensch — Rübezahl als Geist — Die Naturdichtung — Technik und Stil — Urfassung und Druckausgabe — Kritik.

C. **Die Alterswerke in der dritten Schaffenszeit.**
Einleitung: Wege zum Sturm und Drang — Wesen des Expressionismus — Carl Hauptmann und die Jugend.

10. Kapitel: **Die Legenden.**
Der Charakter — Legendendichtung — Die Skizzen — Form und Stil — Aus dem Nachlaß.

11. Kapitel: **Die Vorträge.**
Wert — Unsere Wirklichkeit — Die uralte Sphinx — Die Mythe von der Seele — Vom neuen Studententum — Der Brief an Wilson — Vortragskunst.

12. Kapitel: **Stil und Sprache.**
Der Drang nach Unmittelbarkeit — Das Malerische — Das Lyrisch-Musikalische — Bilder und Vergleiche — Schmückende Beiwörter — Wechsel in der Benennung der Personen — Anteilnahme des Dichters — Hauptmanns Sprache — Stabreimende Wendungen — Stilkritik — Ausklang.

III. Abschnitt: **Hauptmanns künstlerische Persönlichkeit.**
Stellung Hauptmanns in der Literatur — Carl Hauptmann und die Kritik — Carl und Gerhart Hauptmann — Stellung der Brüder in der Kritik — Der Romantiker.

Anhang: Die Hauptliteratur über Carl Hauptmann.

Einleitung.

Ein edler Mensch, ein reizvoller Dichter, ein umfassender, stets tätiger Geist, das war Carl Hauptmann. Lange stand er nur im Schatten seines berühmten, jüngeren Bruders Gerhart. Sehr zu Unrecht. Denn wenn auch die Kreise der Brüder sich wiederholt berührt haben, niemals ist der ältere ein blinder Nacheiferer des wirklichkeitsnahen Dramatikers gewesen. Carl Hauptmann erscheint bald nach seinen dichterischen Anfängen als ein Eigener, dessen Persönlichkeit in sich ruht und den man daher für sich betrachten muß.

Zwar wird man ihn wohl kaum je zu den Großen der Literatur rechnen können. Dazu fehlte ihm die Kraft, seinen reichen Ideenschatz in eine klare und beruhigte Form zu gießen. Aber sein Werk ist immer bemüht, Tiefes, Echtes und Wahres zu erfassen und Werte aus der ewigen Quelle der Menschlichkeit hervorzuholen. Es ist voll von Reizen aller Art, sodaß vor ihnen mancher Mangel verblaßt, und es sich wohl verlohnt, diesem Dichter an Hand seiner künstlerischen Gebilde in das Land der inneren Schau und des Traumes zu folgen, das stets von neuem aus der Seele der Menschheit wie aus der des Einzelnen lockend und farbig aufsteigt, ein Paradies in üppiger Fülle, ein Ersatz für den verlorenen Garten Eden aus eigener Kraft des Menschen hervorgezaubert. Den Sonnenstrahl, der die graue mit Dornen und Disteln bewachsene Scholle des Alltags warm und bunt überflutet, hat auch Carl Hauptmann einzufangen gesucht. Er hat nach der Seele gegraben und sie zu seinem Teil durch den dichterischen Ausdruck von Banden und Fesseln gelöst. Aus Schattendunkel hat er sie ans Licht gehoben, um den Menschen ihre ewig junge Schönheit verklärend vor Augen zu führen.

Er war ein Begeisterter, ein Priester der Kunst, einer, der sich immer inniger hingab. Seine Persönlichkeit adelt seine Werke, die nicht Vollendung sind und sein wollen,

sondern Ausdruck, Innerlichkeit, Seele. Er war einer der vielen Geister unseres Vaterlandes, die immer strebend sich um Erlösung bemühen und deren Leben und Schaffen auf Erden kein Ende finden, einer der vielen, die mehr als eine Stimme in sich reden hören und die bald dieser, bald jener lauschen müssen, die aber bei aller Vielspältigkeit im Grunde doch nur sie selbst sind.

Er war endlich einer, der abseits von der breiten Straße seinem Stern folgte, irgendwohin, wo er die schmale Pforte ahnte, die zur Seligkeit führt, einer der vielen Außenseiter des deutschen Volkes und doch durch Stammesart und Gesinnung allen innig verbunden, die gleich ihm um Erlösung, um Befreiung, um Vollendung ringen.

Ursehnsucht war seines Lebens Grundton, Ursehnsucht nach dem, was tief, schön, ehrlich und warm, was groß und bedeutend, was innig und zart erscheint, Ursehnsucht noch mehr nach dem Aufgehen in eine Unendlichkeit, die niemand zu fassen vermag, verwandt und verbunden allem, was Odem hat auf Erden und im grenzenlosen All.

Sein Werk bildet den Spiegel seiner Persönlichkeit. Es mutet bald naiv, bald sentimental an, aber immer gibt es den Atem seines Geistes und seiner Seele wieder. Am Ende neigt es sich ganz dem Sentimentalen zu, und die von früh an stark vorhandene Sehnsucht wird nicht mehr durch irdischen Erfüllungsglauben getrübt.

Alle mannigfaltigen Strahlen, die Hauptmanns Werk aussendet, fangen sich in seiner Persönlichkeit. Diese muß daher im Mittelpunkt der Betrachtung stehen. Bedeutender als der Dichter erscheint der Mensch.

Aber Kunst und Leben, d. h. innerster Traum vom Leben gehören eng bei ihm zusammen. Und wie sein Werk nur im Einzelnen eine Einheit darstellt, im Gesamten aber vielgestaltig und unabgerundet sich gibt, so schied Hauptmann als ein Unvollendeter von der Erde, um vielleicht in anderen Welten die große, umfassende und erlösende Einheit zu erreichen, zu der ihn immer seine Sehnsucht aufs Neue antrieb.

A. Die Gedichte der ersten Schaffenszeit.

Einleitung.

Leben heißt grenzenloser Kampf; Neues, Werdendes springt immer wieder gegen das Seiende und Bestehende an, um es zu stürzen und sich selbst auf den Thron der Gültigkeit zu setzen. Kaum erscheint es gefestigt, kaum hat es mit gebieterischer Hand Normen und Gesetze verkündigt, kaum lehnt es sich in Ruhe zurück, um die Frucht des Kampfes zu genießen, da stürmt abermals die Antäuskraft des Werdenden hervor, und das ewige, wechselnde Kreisspiel des Entstehens und Hinabsinkens nimmt von neuem seinen Verlauf.

Kunst ist Abbild des Lebens. Sie spiegelt die Wellen, welche die Menschheit heben und senken im Kampf mit der Außenwelt und im Ringen um die innere geistige Entwicklung. Die Geschichte der Kunst, die das Werk des einzelnen Menschen und Künstlers in den großen Strom der Zeiten einordnet, ist nichts als die mittelbare Geschichte des Lebens und der geistigen Entwicklung der Völker. Als ihr Träger erscheint der Mensch, das Werk der einzelnen Persönlichkeit und die Idee, die sich in dem Werk offenbart.

Der Dualismus.

Aus allem Dualismus sehnt sich das Leben nach der endlichen Einheit. Kein Mensch wird sie auf seinem Erdengang jemals ganz schauen und fassen können. Der Strom, zu gewaltig für den Einzelnen und die Spanne seiner Zeit, rauscht über ihn hinweg.

Aber an sich selbst kann der Mensch Kenntnis vom Leben gewinnen, in seinem Mikrokosmos spielt sich klein und umgrenzt dasselbe ab, was im Makrokosmos der Zeitläufe scheinbar maß- und gesetzlos dahinflutet. Das Leben und das Werk des Einzelnen bieten im Kern dieselben Gewalten und Grundstoffe, die in der Entwicklung der Jahrhunderte, die im großen Allgeschehen enthalten

sind. Hier ist das Maßlose für die Erkenntnis begrenzt, hier kann der menschliche Geist das Auf und Ab, den Kampf, die Sehnsucht nach der Einheit, ja die Einheit selbst schauen, begreifen und erfassen.

In der Brust des Individiums tobt bald stärker, bald schwächer der gleiche Kampf, bebt bald verschleierter, bald klarer die gleiche Sehnsucht nach der Einheit wie im Gewühl des großen Lebens. In den Daseinsformen des Einzelnen, in seinem Werk kann der Kampf zur Ruhe kommen, kann die Einheit und Vollendung eintreten. Je stärker ein Mensch ist, desto einheitlicher erscheint sein Leben, je größer die Schaffens- und Gestaltungskraft eines Künstlers ist, desto abgerundeter und vollendeter hinterläßt er sein Werk.

Carl Hauptmann gehört nicht zu den Meistern, deren Werk Vollendung gibt. Niemals kommt der Kampf, das Ringen in seinem Leben und in seiner Dichtung ganz zur Ruhe. Das Gesamtwerk erreicht keine abgerundete Reife, nur das einzelne Gedicht nähert sich der Einheit. Die meisten einheitlichen und abgerundeten Werke des Künstlers findet man auf dem Gebiet der Epik. Die epische Kunst, die eine lockere Behandlung, ein Ausbreiten und Sichgehenlassen eher verträgt als die Dramatik, zeitigte zwar nicht die großartigste Dichtung Hauptmanns, das Tedeum „Krieg", aber sie ließ die größere Anzahl reifer Gestaltungen zu, da sie seiner Wesensart am ersten entsprach, die das Große anstrebte, aber das Kleine nicht verachtete.

„Die Liebe zum Einzelnen, Nahen und Kleinen ist dem Germanen stets natürlich und wird auch nie unterdrückt, sondern eher noch gesteigert, wenn das Eine, Weite und Große gesucht wird. Deutsch ist es, inbrünstig nach dem Himmel sich zu sehnen und doch gleichzeitig alles Irdische in seinem bunten und oft so häßlichem Vielerlei mit der zärtlichen Sorge einer Mutter, mit dem Verantwortungsgefühl eines Vaters zu umfassen". [1]) Diese Worte, die dem Geiste Chamberlains nahe kommen, lassen sich eins

1) L. Bruhns: „Die deutsche Seele der rheinischen Gotik". S. 23—24. Freiburg 1924.

ums andere auf Carl Hauptmann, den Dichter und Menschen anwenden.

Die Zwiespältigkeit und der Dualismus des Lebens, der Hauptmann in den verschiedensten Erscheinungen beherrscht, prägt sich stark in seiner Kunst aus und drückt auch seiner Epik den Stempel auf. Mit dem Ringen um die Einheit der Anschauung geht das Ringen um die Einheit der Gestaltung Hand in Hand. Es sind immer die großen Gegensätze der Welt, die, wohin wir auch blicken, als Licht und Finsternis, Gut und Böse oder Bejahung und Verneinung, als Gott und Teufel gegen einander auf den Plan zum Kampf treten und am Ende doch ineinander aufgehen wollen, um etwas Neues, Großes zu erzeugen, Endlichkeit und Einheit zu schaffen.

Auf dem Gebiet der Kunst kennen wir diese Gegensätze als Ausdruck und Form, als dionysisch und apollonisch, als Romantik und Realismus.

Zwischen ihnen muß es zum Kampf kommen, aber der Kampf muß am Ende der Ruhe weichen, soll ein meisterlicher Wurf gelingen. Einung der gegensätzlichen Elemente ist die Voraussetzung großer künstlerischer Leistungen. Ein Ausgleich der Kräfte muß da sein, nicht der Verlust oder die gänzliche Vernachlässigung des einen oder des anderen.

Daß dabei einmal die Form, das andere Mal der Ausdruck überwiegt, ist nur natürlich: denn höchste Einigung, höchste Meisterschaft findet sich so selten und ist ein so fernes Ideal, daß es nur wenigen gelingt, es zu erreichen. Aber schon auf dem Wege zum Ideal, in einem verhältnismäßigen Ausgleich der Gegensätze kann Hervorragendes geleistet werden. Wo aber die eine Kraft ganz am Boden liegt, die andere triumphiert, oder beide ungemischt und unvereint nebeneinander stehen ohne die endliche Ruhe nach allem Ringen zu finden, da wird ein Kunstwerk das Zeichen dieses Zwiespalts immer mit sich tragen.

Schroffe Vernachlässigung der Form, hartes Nebeneinander der Elemente sind Gefahren, die im Werke Hauptmanns oft lauern, die, in der einzelnen Dichtung mehr oder weniger stark, das Ideal und die Meisterschaft selten

erreichen lassen. Hauptmann selbst hat solche klassische Höhe nicht erstrebt. Ihm galt der Ausdruck seines Innersten für das Höchste. Er war im Grunde seines Wesens Romantiker.

Realismus und Romantik.

Unter dem Gesichtspunkt des Kampfes zwischen den beiden Grundströmungen der Dichtkunst offenbart sich am klarsten die Entwicklung der Epik Hauptmanns. Denn wir haben es hier ebenfalls wie im Drama nicht mit einer feststehenden, sich nur vervollkommnenden Kunst zu tun, sondern mit einer Dichtung, die sich wandelt, die sich umbiegt, die hier und da einen Weg sucht, die nicht einen Stil, sondern deren viele kennt, die aber im Grunde an der Persönlichkeit haftet und durch sie Festigkeit und Einheit gewinnt. Es ist Kunst des Uebergangs, wie Hauptmann ein Mensch einer Uebergangszeit, einer Wende war, die das Ueberkommene verachtete und doch von ihm nicht losgelöst war, die ein Neues und Eigenes suchte, aber nicht besaß.[1])

In die Wende einer Literaturrichtung zur anderen fällt das erste epische Werk des Dichters, die Skizzensammlung „Die Sonnenwanderer".

In den Jahren 1890—96, innerhalb welcher die kleinen Erzählungen entstanden sind, war der sog. Naturalismus bereits stark im Abflauen begriffen. In Frankreich hatte J. K. Huysmanns in seinem Roman „Là-bas" 1891 mit Zola und der auf ihn zurückgehenden Richtung abgerechnet. In Deutschland war es vor allem Richard Dehmel, der in seinem Aufsatz „Die neue deutsche Alltagskomödie" den Realismus richtete.[2]) Die Forderung nach Verinnerlichung der Kunst und nach ihrer Beseelung trat in der Hauptsache unter Führung ausländischer Künstler wie Mallarmé, Verlaine, Maupassant, Verhaeren, Maeterlinck immer dringender hervor.

1) Vgl. A. Soergel: „Dichtung und Dichter der Zeit" Bd. I, S. 387 u. folg.
2) „Münchner Gesellschaft", April 1892.

Selbst in den Spätwerken ehemaliger Hauptvertreter des Realismus machte sich ein Umschwung bemerkbar. Ibsen brachte in seine letzte Dichtung „Wenn die Toten erwachen" übernatürliche und mystisch geheimnisvolle Züge hinein. Strindberg, der mit seinem Einakter „Fräulein Julie" dem Realismus ein Programmwerk gegeben hatte, kehrte ebenso dieser Richtung den Rücken, wandte sich dem Gegenteil zu und sprach nur noch in überzeitlichen, symbolhaften Gestalten seine nebelhaft düsteren Anschauungen aus. Alle Kräfte drängten aus der Enge realistischer Formgebung einer neuen Vertiefung der Kunst zu. Der Weg zur Mystik und Romantik wurde beschritten.

Es war nur ein Anfang, und wozu man zumeist gelangte, war in erster Linie nichts weiter als ein verfeinerter Realismus. Anstelle sozialer Tendenz trat das Recht der freien Persönlichkeit, anstelle des Strebens nach naturgetreuer Wahrheit, Anwendung gewonnener Ergebnisse der exakten Naturwissenschaften der Kultus der Schönheit, wobei alle Ethik eine sehr relative Rolle spielte. Vor allem wurde auf die höchste Verfeinerung der künstlerischen Form gegeben.

Der flüchtige Eindruck, seine Wiedergabe in zahllosen aneinander gereihten Bildern löste die schwerfällige, breite und zähe realistische Beschreibung ab. Farbigkeit und musikalischer Klang, Flüssigkeit und Gefälligkeit der Sprache bei vielfach symbolischen und mystisch erscheinenden, unklaren Inhalten waren Merkmale der neuen Kunst.

Um 1897 waren die Hauptvertreter dieser Richtung in Deutschland bereits mit ihren ersten Werken wirksam geworden, Arthur Schnitzler seit 1894, und ihm folgten bald Rainer Maria Rilke und Hugo von Hoffmannsthal.[1])

Neben den neuen, emporkeimenden Kräften hielt sich aber vielfach der alte Realismus aufrecht.

In die Zeit der neben einander laufenden und sich oft befehdenden Strömungen fallen die ersten epischen Anfänge Hauptmanns. Schon 1894 hatte er sein Schauspiel „Ma-

1) Vgl. A. Soergel a.a.O. und H. Naumann: „Die deutsche Dichtung der Gegenwart" S. 64 ff. Stuttgart 1923.

rianne“ veröffentlicht, dem 1896 die „Waldleute“ gefolgt waren. Beide Stücke waren trotz einzelner Auflockerungen im Realismus befangen gewesen.

Nun zeigt sich aber in den Erzählungen der epischen Sammlung, daß neben dem Realismus ein anderer Zug liegt, welcher der neuen, werdenden Richtung nahe kommt, ja darüber hinausgeht, und dessen tiefster Grund ein romantischer ist. Es ist etwas von der großen, ewigen Sehnsucht darin enthalten, die Himmel und Erde umspannen will, es ist ein Zug, der sich den Geheimnissen der Innerlichkeit, der Seele zuwendet und in Traum, Schau und Vision hinter das Aeußere der Dinge zu gelangen trachtet.

Hier kann Carl Hauptmann durch seinen Bruder Gerhart und dessen Gestaltungswelt nicht beeinflußt sein. Dieser war zu Beginn der 90er Jahre noch ganz ausgesprochener Realist. Erst seit 1893 trat bei ihm mit „Hanneles Himmelfahrt“ eine gewisse Abkehr von der alten Bahn ein und eine Zuwendung zur seelischen Belebung seiner Kunst. Wohl brachte er in seinen am Ende der 80er Jahre entstandenen Erzählungen „Bahnmeister Thiel“ und „Der Apostel“ eigenartig versunkene und mystischem Leben nicht abgeneigte Charaktere, aber sie wachsen aus einem realistischen Milieu hervor, und die Form der Erzählungen ist nichts anderes als die Vorstufe der folgenden Dramen im konsequent naturalistischen Stil.

Dagegen zeigt sich in den ersten Skizzen Carls wenig von Milieutreue und wenig von realistischer Formgebung; was er erzählt, entspringt dem Erlebnis, dem Traum und der Vision; schon die Titel „Frühlingsnacht“ „Träume“ usw. deuten darauf hin.

Es ist möglich, daß auf die romantische Veranlagung Hauptmanns die neue Zeitströmung nicht ganz ohne Einfluß geblieben ist und zur Lösung vom Realismus beigetragen hat, wenn auch die innerste Befreiung von diesem eng verbunden war mit der Abkehr von der Wissenschaft. Hauptmann, der bitter hatte erkennen müssen, daß mit exakter Forschung allein keine Klarheit zu erringen sei, konnte garnicht ohne weiteres einer Kunstrichtung huldigen,

die sich auf die von ihm verlassenen Naturwissenschaften stützte, die das Ueberirdische leugnete, um nur nach dem Aeußeren und Handgreiflichen zu langen. Der Dichter stellte Zola Meunier, dem sozialistisch darwinistischen den kosmischen Künstler entgegen.

Neben diesem dem Realismus abgeneigten Element ist die eben abgelehnte Realistik nicht verloren. Sie tritt in den ersten Skizzen der „Sonnenwanderer“ nicht auf, erst in den Erzählungen, die um 1896 entstanden sind, bemerken wir sie. Und nun wird sie stärker und stärker, drängt den romantischen Zug zurück und herrscht in den Novellen, die zu Beginn des neuen Jahrhunderts geschrieben sind, herrscht auch in dem Roman aus dieser Zeit, in „Mathilde“.

Es ist ein sehr eigenartiger, persönlicher und zäher Realismus. Er ist stets bereit, hinter Milieu und äußerer Schilderung ein inneres Leben leuchten zu lassen, hinter Armut und Verkommenheit die ewige Seele zu entdecken. Der Mensch, ob in Lumpen oder im Feiertagsgewand, erscheint für Hauptmann als ein und derselbe; was die Menschen von einander unterscheidet, ist nicht das äußere Kleid, ist auch nicht so sehr der Geist als die Seele, die wie ein lebendiger Gottesfunken verklärt leuchtet, die kämpft, jubelt oder leidet und in Schmerzen sich windet. Der Mensch ist für Hauptmann ein kosmisches Ereignis und sein Milieu nur das Gerüst, auf dem er sein Dasein hinbringt, ein Hintergrund, vor dem das Wirklichere, Nötigere und Innerlichere sich abspielt.

Dieser eigenartige, persönliche und unkonsequente Realismus muß nach dem Roman „Mathilde“ seine Herrschaft an den neu erstarkenden romantischen Zug abtreten.

So finden wir zwei Kunstströmungen in der Persönlichkeit des Dichters; die eine, die ins Ueberirdische deutet, die andere, die mit festen Wurzeln an der Erde haftet, zwei Richtungen, die immer wieder Grundkräfte besonders des deutschen Kunstschaffens sein werden, und die in einer Uebergangszeit am heftigsten im Kampf mit einander verwickelt sind: Romantik und Realismus.

Literarische Einflüsse.

Es ist schwierig, bei einer erst spät zur Dichtung kommenden, durch wissenschaftliche Studien und Lebenserfahrung in sich gefestigten und, wenn nicht vollendeten, so doch stark ausgeprägten Persönlichkeit wie der Carl Hauptmanns nach literarischen Einflüssen zu suchen. Wie bei jedem Künstler sind sie wohl vorhanden, aber sie wirken nur mittelbar und sind schwer zu erkennen. Sie stellen sich nicht ohne weiteres als Nachahmung dar, sondern sind durch die Wesensart des Dichters verarbeitet und mit den eigenen Anschauungen und Grundzügen zu Neuem, nur ihm Angehörigen vermischt. Die ersten Anfänge auf epischem Gebiet erscheinen ursprünglich und unbeeinflußt. Auf die realistische Richtung gewinnt dann, besonders im Drama, Gerharts Kunst manchen Einfluß; in der Epik kann man diesen nur ganz allgemein oder in Einzelheiten als maßgebend anerkennen, die vielleicht dem gemeinsamen Mutterboden und dem verwandten Blute der Brüder entspringen. Der Unterschied in Gesinnung und Form beider Dichter erscheint in der Epik noch bedeutender als im Drama, und sehr bald wird auch auf diesem Gebiet Gerharts Einfluß von dem Anzengrubers verdrängt.[1])

Auf einen gewissen Einfluß russischer Dichter wie Dostojewski, Turgenjeff und Maxim Gorki ist hinzuweisen. Das an das Chaotische Grenzende ihres Ausdrucks, das Hinableuchten in unergründliche Tiefen der menschlichen Seele konnte auf Hauptmann seine Wirkung nicht verfehlen. Es finden sich in seinen Dichtungen Gestalten, die russischen Geist atmen, etwa Max Dominick in „Mathilde". Graf Michael in der gleichnamigen Erzählung; auch Franz

1) Nach Frau Martha Hauptmanns Ansicht hat Carl Hauptmann von Anzengruber nur „Die Kreuzelschreiber" in einer Aufführung kennen gelernt. Sonst hat er sich mit den Dichtungen des Wieners so gut wie garnicht befaßt. Die unleugbare Verwandschaft der beiden Künstler muß also vor allen Dingen auf seltsamen inneren Beziehungen beruhen. Von einer literarischen Beeinflussung wird man in diesem Falle kaum sprechen können.

Dagegen beschäftigte sich C. Hauptmann v i e l mit den Werken der hervorragenden russischen Dichter.

(Frau Martha Hauptmann: Brief vom 20. Oktober 1926).

Popjel aus „Nächte“ und Ismael Friedmann haben etwas von dem Schwankenden, Haltlosen und Unergründlichen russischer Charaktere, etwas von dem Tiermenschentum, dem Triebhaften und dem Düsteren, das von Dostojewskis Romanen her bekannt ist.

Solche Gestalten, die zwischen Intellekt und Triebhaftigkeit, zwischen Gott und Tier hin und her gestoßen werden, kamen dem entgegen, was sich in der Seele des Dichters selbst auswirkte. Auch in ihm spielte sich zwischen Verstand und Urwüchsigkeit, zwischen Geist und Natur oft ein hartes Ringen ab, und wenn er das verstandesmäßige Denken in seiner Kunst schroff abgelehnt hat, so konnte er es trotzdem aus seinem Wesen und aus seiner Dichtung nie ganz entfernen.

Der in einem Grenzlande geborene Künstler war vielleicht mehr als ein anderer östlichen Einflüssen zugänglich, aber er verarbeitete sie zu Eigenem, und sehr oft vergoldet den düsteren, schrankenlosen Ausdruck ein feiner, gütiger und sonniger Strahl, der allem Russischen fremd ist und dem Grabenden, Bohrenden und Schmerzlichen die Schärfe des Stachels nimmt.

In der von dem Realismus sich lösenden Richtung ist es besonders die Kunst Maeterlincks, die auf Hauptmann und seine Dichtung Eindruck gewann. Das Feine, Ueberirdische und Zarte, das fremden Welten geheimnisvoll Zugewandte, das Schönheitsfreudige, das den feinsten Seelenerlebnissen Nachspürende, das Dämmrige, nur halb Angedeutete des Vlamen finden wir bei Hauptmann wieder, abermals mit Eigenem zu Eigenem verbunden.

Auf den neue Ausdrucksmittel in der Kunst suchenden Dichter hat die Farbigkeit, der malende Stil des Impressionismus eine große Wirkung getan. Nach dem Roman „Mathilde“ steht Hauptmann dieser Richtung sehr nahe, besonders in den Skizzen „Miniaturen“ und in seinem zweiten Roman „Einhart der Lächler“. In der letzteren Dichtung, die den Abschluß der ersten Schaffenszeit auf epischem Gebiet bildet, ist eine starke Grenze erkennbar. Hier vollendet sich der Impressionismus Hauptmanns,

gleichzeitig aber beginnt die Bahn, die ihn dem sog. Expressionismus entgegenträgt. Unmittelbarster Ausdruck erscheint als Ziel der Entwicklung und heute, da das Gesamtwerk des Dichters zu überschauen ist, erkennt man, daß die Voraussetzungen der Ausdruckskunst von Anfang an in ihm lagen.

Umfang der ersten Schaffenszeit.

Die erste Schaffenszeit umschließt die Wandlung vom Realismus zum Impressionismus und endet mit der Gipfelleistung in dem letzten dieser Stile, mit dem Roman „Einhart der Lächler". An epischen Werken gehören in diesen Abschnitt an erster Stelle die „Sonnenwanderer". In den kleinen Erzählungen sind alle Keime der späteren Entwicklung vorhanden: realistische wie romantische Züge, Bewegung und Kontrastwirkung, unmittelbare Frische der Anschauung, einzelne stoffliche und stilistische Elemente, die in dem ganzen Werk oft wiederkehren. Das alles gibt den Skizzen eine bevorzugte Stellung, und macht sie zu dem Untergrund, auf dem die folgenden epischen Dichtungen sich erheben. Die Erzählungen und Novellen aus der Mathildenzeit reihen sich an: Die Novellen „Aus Hütten am Hang", die ersten Erzählungen der Sammlung „Judas", einige kleinere Skizzen und endlich der Roman „Mathilde".

Die Wandlung vom Realismus zum Impressionismus wird deutlich in den Skizzen „Miniaturen". Es folgt die Erzählung „Graf Michael" als Uebergang zu dem Roman „Einhart der Lächler".

Aus dem Boden des besten Könnens des Dichters entsteht diese Entwicklungsgeschichte eines Künstlers unserer Zeit, der Weg eines Menschen zur Ueberwindung der Welt, der Aufstieg eines Schaffenden und Schauenden zur klaren Geisteshöhe, geleitet von dem Treiben innerster Seelenkräfte. In dem Roman fließen Phantasie, Erlebnis, künstlerische Fertigkeit zu einem Ganzen, einer Einheit zusammen, welche die Vollreife einer Persönlichkeit in jeder Einzelheit wie in der großen Linie aufweist. Hier wird das Werk geschaffen, das vielen Angehörigen einer seiner

Entstehungszeit folgenden Dichtergeneration tiefstes Erlebnis wird. Der in dem Roman gezeichnete Held wird Anreger, Vorbild, Führer einer mit dem Leben ringenden Jugend, menschlich wie künstlerisch.

Mit „Einhart der Lächler" geht die erste Schaffenszeit des Dichters zu Ende und der Gipfel des Kunstvollens ist erreicht, das Schönheit mit Ausdruck verbinden will, Hingabe an die Quellen mit dem Ausleben der Persönlichkeit nicht in der Kraft eines Sturm- und Drangschicksals, sondern in der seelischen Vertiefung, in der stillen Zurückgezogenheit ohne Haß vor der Welt, in der innerlichen freien Entwicklung und in dem Aufgehen im All. Nicht der Geist des die Form liebenden Apoll weht in dem Roman, noch durchzieht ihn trunken und glühend der des Dionysos. Der Geist, welcher im „Einhart" wohnt, ist nordischen Quellen und Bächen entstiegen und haust in den dunklen Tannenwäldern, die er mit seinem ewigen Sehnsuchtsliede erfüllt. Es ist der Geist Melusinens, der Geist der Romantik.

B. Die dichterischen Werke der zweiten Schaffenszeit.

Einleitung:

Im „Einhart" hatte sich etwas Neues angekündigt, ein neuer Stil und eine neue Gestaltung. Die 4—5 Jahre, die zwischen der Veröffentlichung des Romans und dem Erscheinen des Novellenbandes „Nächte" lagen, hatten die Wandlung gebracht.

Was nun aber erreicht war und was zu Tage trat, war nicht die gradlinige Fortentwicklung des Romanstils, sondern etwas anderes, ein Stil, der in manchen wesentlichen Punkten dem des „Einhart" gerade entgegengesetzt erschien.

Es klafft zwischen den Jahren 1907 und 1912 ein tiefer Spalt, über den wohl einzelne Brücken führen, der jedoch in der Hauptsache trennend wirkt und den äußeren Grund zu der Einteilung des Gesamtwerkes gibt.

Der Einhartsstil war nicht zu überbieten. Seine Fortführung hätte bei den drängenden, um unmittelbaren Ausdruck ringenden Kräften alle blühende Sinnlichkeit von sich werfen müssen, und der nächste Schritt wäre damals schon die reine Expression gewesen, für die aber weder die Zeit reif war, noch die Entwicklung des Dichters genug geklärt. Ob Hauptmann sich bewußt gewesen ist, daß er seinen Roman nicht übertreffen könne, erscheint ungewiß, aber sicher hatte er geahnt, daß er auf diesem Wege nicht weiter komme und hat sich um neue Mittel in seiner Kunst bemüht.

Der neue Stil.

Er findet sie, indem er zu festen Halten greift, mit denen er die an das Chaotische grenzende, dem Formlosen verwandte Masse zu bannen und durch die er der anströmenden, überschwemmenden Flut Dämme entgegen zu bauen versucht.

Der nur aus Phantasie und Traum geborene, Eindruck und Ausdruck enthaltende Einhartstil wird durch ein konkretes Element ersetzt, das überall hin festigt, formt und dem hemmungslosen Drängen Schranken setzt. Aber dabei ist es von einer Realität weit entfernt, und das Milieu spielt keine oder nur eine ganz geringe Rolle. Was Hauptmann erreichen will, was ihm vorschwebt, das hat er zu Meckauer ausgesprochen: „Wirklichkeit ist mir höhere Einsicht als nur geistige Symbole. Wenn ich Sinnliches abbilde, so tue ich es nicht, um real zu erscheinen, sondern um konkret zu sein. An die Konkretheit der Erscheinungen glaube ich, nicht an ihre Realität".[1])

Ein fester und klarer Aufbau erscheint an Stelle des schwingenden und rythmischen im „Einhart", und Handlungen treten für Entwicklungen ein. Eine deutliche psychologische Führung der Charaktere vertreibt die alte Verschwommenheit, das Traumhafte, Unklare und gibt jeder Gestalt, nicht nur der Hauptperson, eigenes Leben und eigene Kraft. Wenn auch die Behandlung des Stils eine lockere bleibt, so verschwindet doch das Ueberfließende an

1) W. Meckauer: „Besuch bei G. H.". Vossische Ztg. vom 10. 5. 1918.

Musikalität und Farbigkeit und macht einer Einschränkung des Maßlosen, einer Festigung und neuen Anschaulichkeit Platz. Dabei bewahrt sich der Dichter vor jeder real ausgebreiteten Schilderung, getreu seinem eigenen Wort, und das Milieu ist und bleibt Hintergrund und Kulisse. Die Wirklichkeit bildet den Rahmen, der die Handlungen zusammenhält, sie ist ein dienendes Glied unterster Art, nicht Herrin wie früher und um ihrer selbst willen vorhanden. Im Gegensatz zu „Einhart" ist aber dieses Aufwachen des Wirklichen in der Gestalt des Konkreten das Neue und Ueberraschende.

Wie weit die frühere Realität und die neue Konkretheit sich unterscheiden, zeige ein Beispiel. Sowohl in „Mathilde" wie in der Novelle „Ein Späterer derer van Doorn" aus „Nächte" erzählt der Dichter ein und denselben Vorgang. In „Mathilde" heißt es: „Ein altes Pferd war auf der Straße gefallen. Man brachte einen Schinderkarren, um es aufzuladen und fortzuschaffen . . . . Aber man hatte dem Pferde die Beine mit Stricken gebunden und zog nun mit Leibeskräften das arme Tier auf ein Brett, daß es ein paar Mal stöhnte und mit dem Halse schlug, und das nahm so die Spannung aller in Anspruch, daß niemand ein Wort zu sagen wagte, und nur die Arbeitsrufe der 8 Männer, die die schwere Arbeit taten, laut hörbar wurden".[1])

Die bis ins Einzelne gehende Schilderung läßt Hauptmann fallen und sagt mit zwei kurzen Sätzen, wozu er früher doppelt und mehr Raum brauchte: „Unten auf der Straße stand ein Menschenauflauf um ein gefallenes Pferd gaffend versammelt. Männer schrieen, um dem gemarterten Tiere wieder auf die Beine zu helfen."[2])

Die neue Menschengestaltung.

Ein Hauptpunkt in der inneren und äußeren Festigung ist die neue Menschengestaltung, und hier führt die Entwicklung vom „Einhart" zu den folgenden Werken hinüber.

In den Novellen „Aus Hütten am Hang" lag der Mensch

1) „Mathilde" S. 144/45.
2) „Nächte" S. 234.

im Kampf mit dem Milieu, mehr noch mit den Elementen. Er war ein kosmisches Wesen, das bei allem Wert seiner Veranlagung von außen gesehen und gestaltet war. Es war der von der äußeren Natur abhängige Mensch, und die Elemente wurden ihm zum Schicksal, wie beim Tode der Rubenerjungen.

Dann trat in „Mathilde" die erste Befreiung ein. Die Natur, das Element wich zurück, und die tiefe, innere Veranlagung begann aus sich zu wirken. Es war ein Versuch, der nicht restlos zum Ziele führte, und den „Graf Michael" fortsetzte, indem er negativ ausdrückte, was „Mathilde" positiv zeigen wollte: den Lebensweg eines Menschen aus der Veranlagung heraus. Dieses sprach allein, und jede Schicksalsverkettung von innen und außen fehlte.

Inzwischen hatte in den „Miniaturen" etwas Neues begonnen. Der Mensch einte sich mit der Natur, aber so, daß Mensch und Natur zu einem Stück zusammenschmolzen wie das Pfarrersfräulein oder die alte Mahrte aus dem Dornengarten.

Beide Ströme, die innere Veranlagung wie das völlige Aufgehen in der Natur kamen in „Einhart" zusammen und brachten den mit der Natur versöhnten Menschen, welcher nicht ein Stück von ihr war, sondern Mensch blieb, aber einer, der sich den Quellen der Natur überließ und dem sie in allen Dingen Führerin war. Gleichzeitig machte sich Einhart von seiner Meisterin los und wurde durch seine Geistigkeit frei. In ihm begann die Unabhängigkeit des Menschen von der Natur und die Gestaltung von innen heraus. Im Gehorchen herrschte Einhart. Der Mitmensch wurde ihm nicht zum Schicksal, sondern zum Antrieb, sich selbst zu vollenden.

Aber in seinem Roman hat Hauptmann den Helden auf der Akademie „Schicksale und Mächte" fordern lassen und in den Dichtungen nach dem „Einhart" tritt das Schicksalsmäßige ein. Der Mensch erscheint jetzt ganz unabhängig von der Natur, er ist allein der feste Anker aller Gestaltung. In ihm nur wirkt der Kosmos, nicht mehr von außen her auf ihn. Er wird seinen Mitlebenden,

deren Wege er kreuzt, zum Schicksal. Naturveranlagung und Schicksalsverkettung, innere Kräfte und äußere Begegnungen stoßen auf einander und zerreiben sich im Kampf zu Sieg oder Niederlage, Leben oder Tod. Ein dramatisches Moment ersetzt das lyrische. Von Innen wird der Mensch gestaltet und von Außen tritt eine höhere Macht an ihn heran in der Person eines anderen. Die Wirkung von Mensch zu Mensch auf Grund der Veranlagung wird zur Tragik erhoben.

„Schicksale", dieses Wort schwingt ungehört über allen Werken der zweiten Schaffenszeit, ja steht als Titel über einer Skizzensammlung und bezeichnet den inneren Kern ihres Wesens. Bis in die dritte und letzte Schaffenszeit hinein tönt sein Klang.

Die Novellen „Nächte" weisen zuerst in der Epik die Merkmale der neuen Gestaltung auf, welche der dritte Roman „Ismael Friedmann" fortsetzt und die Skizzen „Schicksale" krönen.

Stilistisch beginnt dann mit letzterer Sammlung eine neue Wandlung offenkundig zu werden.

Wege zum Ausdruck.

Der Einhartstiel trieb auf die Expression hin. Aber ihre Stunde hatte noch nicht geschlagen, und erst galt es für den Dichter, sich von der Eindruckskunst zu befreien. Diesem Abstreifen dienten die neuen konkreten Mittel. Unter ihrer Oberfläche lebte das Drängende, nach reinem Ausdruck Verlangende heimlich fort. Es schien zuerst in „Nächte" ganz verschwunden. Plötzlich taucht es in einzelnen, kleinen Skizzen und im „Ismael Friedmann" stellenweise wieder auf, und offen erobert es sich von den „Schicksalen" an die Herrschaft, die es über das „Rübezahlbuch" hinweg in den Legenden erlangt.

Wie die erste Schaffenszeit unter dem Gesetz der Reinigung von der Realität steht, wie sich hier langsam die Wandlung von der Wirklichkeit zum Eindruck vollzieht, die schon heimlich von den „Sonnenwanderern" her auf die Expression drängt, so stellt die zweite Periode nichts

anderes dar, als die Befreiung von der Impression mit Hilfe einer neuen, das Wirkliche als festigendes Anschauungsmittel benutzenden, konkreten Kunst. Die Jahre nach dem „Einhart“ bis zur Mitte des zweiten Zehntels des Jahrhunderts bedeuten nur einen zweiten Werdeprozeß, dem ebenfalls als Ziel der reine, unmittelbare Ausdruck voranleuchtet, befreit von der Realität, gelöst vom Eindruck, nichts als die bloße, der seelischen Schau entsprungene Wesentlichkeit, die eine in ein konkret faßbares Bild umgesetzte abstrakte Idee darstellt unter größtem Verzicht aller sinnlichen Ausschmückungen, Einzelheiten und Bereicherungen. Und diesem Ziel kommt der Dichter in seinem Alter nahe, in seiner dritten Schaffenszeit, als sowohl für seine wie für die Gesamtentwicklung der Weg frei geworden war unter dem Einfluß ungeheurer äußerer Ereignisse, wie des Weltkriegserlebnisses und der wirtschaftlichen und sozialen Umwälzungen.

Hier liegt das innerste Geheimnis der Stilentwicklung Hauptmanns, dessen Lösung vielleicht nie restlos gelingt, die man aber ahnt, wenn man erkennt, daß im einzelnen Menschen der Strom der Gesamtheit flutet, daß der Mikrokosmus im Makrokosmos mit unzähligen Banden verkettet ist, und daß sich die Bewegung des Großen in dem Leben des Individuums und in seinem Werk als Ausdruck des innersten Fühlens heimlich oder offen bis in die kleinste Fältelung spiegelt. Und in Hauptmann, dem Künstler des Uebergangs, dem Mann der feinen Einzelheit wie der großen Linie, dessen Seele jedem Wellenschlag des Alls aufnehmend und antwortend gegenüber stand, zeigte sich früher und heftiger als in anderen das kommende Weltgeschehen an. Wie er seherisch den Krieg vorausahnte und gestaltete, wie er mit prophetischem Blick die russische Umwälzung im Unbewußten wahrnahm, so zeigen sich in seinen Werken überall in Stil und Gesinnung die feinen Schwankungen der Zeit und des Kommenden, legen sich wie ein zartes, durchsichtiges Gewand um den persönlichen Kern und machen die Dichtungen des Künstlers

auf allen Gebieten zu einem geistesgeschichtlichen Dokument und zum Beispiel des ewigen Kampfes im Weltgeschehen wie in der Brust des Einzelnen.

6. Kapitel.

Die Novellen und Skizzen bis „Ismael Friedmann".

Als das erste epische Werk der neuen Schaffenszeit sind die Novellen „Nächte" anzusehen, welche 1912 veröffentlicht wurden und alle Merkmale tragen, die in der Einleitung erwähnt sind.

Drei Dichtungen enthält die Sammlung: „Claus Tinnappel" erzählt das Schicksal eines gesunden, kräftigen Naturburschen; „Franz Popjels Jugend" entwickelt den wichtigsten Lebensabschnitt eines unglückselig veranlagten Menschen bis zu einer einschneidenden Wende; „Ein Später derer van Doorn" berichtet vom Leben und Ende des Hieronymus van Doorn, des Sprößlings eines aussterbenden Adelsgeschlechtes.

Alle drei Novellen hängen eng zusammen durch die klare Handlung einer jeden, durch den straffen Aufbau, die ausgeprägte Technik, den konkreten, anschaulichen Stil, vor allem durch ihre Problematik, Menschengestaltung und ähnliche Schicksalsverkettung.

Wesen und Problematik.

In dem Titel dieser Dichtungen „Nächte" ist der Kern ihres Wesens enthalten. Hauptmann steigt in ihnen in die tiefsten und dunkelsten Schächte der Seele, er deckt in ihnen die Tiernatur des Menschen auf, das unaufhaltsam Triebhafte, welches mit dem Göttlichen um das Licht ringt, und den Kampf zwischen Ormuz und Ahriman darstellt. In allen Novellen besiegt die Macht der Finsternis das Aufstreben des Lichtvollen.

Diese dunkle, dämonische Kraft entspringt der Naturveranlagung der Gestalten, und hier wird von Hauptmann der Faden von „Graf Michael" fortgesponnen, der in Franz Popjel einen Wesensverwandten an Unrast, Trieb und Finsternis erhält.

Aber mit der inneren Veranlagung vermischt sich die Schicksalsverkettung von außen. Claus Tinnappel wird erst durch die Begegnung mit Rosalie Rotkegel zum Finsterling. In seiner ernsten, ruhigen, kräftigen Natur erwecken die Liebe zum Weibe, die Leidenschaft und die heiße Eifersucht jene dunklen Mächte, welche zu dem blutvollen Ende treiben, und die den frischen Naturburschen zum Mörder und Selbstmörder werden lassen.

In Franz Popjels Charakter wiegt die Naturveranlagung schwerer. Bei ihm brauchen die unheimlichen Triebe nicht geweckt werden, sie werden nur durch die Gestalt der Hellen Raddas bis zum dämonischen Gipfel gesteigert. Die Novelle erscheint bis dahin einer Charakterstudie nahestehend und dem „Grafen Michael" eng verwandt. Da greift das Todeserlebnis der Mutter in das dunkle Dasein des jungen Mannes mit schicksalsschwerer Hand ein und verwandelt ihn aus einem getriebenen Geschöpf zu einem Menschen, der zwar das Licht nicht kennt, aber sich von dem Abgrund der Zersetzung der Bahn strenger Pflichterfüllung zuwendet. Aehnlich wie bei Claus Tinnappel, werden endlich in dem katholischen Priester Hieronymus van Doorn die unterirdischen Mächte durch die Berührung mit dem Weibe erst zur Leidenschaft aufgerufen, an deren Folgen er zerbricht, während der Forstgehilfe durch die Flammen selbst zu Grunde geht.

So wirken Naturveranlagung von innen, Schicksalsverkettung von außen unter dem Walten geheimer Mächte zu dem Verderben der Menschen zusammen, welche, von der Leidenschaft überrannt, nicht die Kraft besitzen, ihr Leben zu meistern.

Dieser Schicksalszug in den Novellen unterscheidet sie von den reinen psychologischen Charakterstudien eines „Judas" und „Graf Michael", gleichzeitig trennt aber die Naturveranlagung sie auch von den früheren Novellen „Aus Hütten am Hang", in denen das Schicksal elementar von außen herantrat an die Menschen und bei weitem die Keime einer tragischen Veranlagung überwog.

Die Problematik der Dichtungen ist einander ganz ähnlich. In allen handelt es sich um die Wirkung, welche das Weib auf den Mann ausübt, um die Dämonie der Liebe in Gestalten, welche von Beginn an eine Welt des Finsteren in sich tragen. Das Leidenschaftsproblem wird von drei Seiten verschieden beleuchtet und seine Auswirkung an den sechs Hauptpersonen gezeigt. In der ersten Novelle gehen Mann wie Weib, Claus Tinnappel wie Rosalie Rotkegel, an der heiligsten Flamme ihrer Brunst zu Grunde. In der zweiten überwindet das Weib, Hellen Raddas, die Welt des Abgründigen, nachdem sie schon darin versunken war, und gewinnt den sicheren Boden wieder, ja durch Eduard Popjel und unter Einfluß ihrer Kunst geht sie in das Jenseits aller Finsternis liegende Reich der Schönheit und Helligkeit ein. Der Mann, Franz Popjel, durch die Berührung mit dem Weibe bis in den Abgrund der Hölle geworfen, wird noch im Tod der Mutter durch ihre Liebe dem Leben zurückgegeben als ein von Gut und Böse unberührter Sonderling. In der dritten Dichtung zerbricht wiederum der Mann, Hieronymus, aber weniger aus einer plötzlichen Aufwallung heraus, wie Tinnappel, als aus Reue und Zerknirschung über seine Verirrung. Dagegen bleibt das Weib, Frau Hatje Kroen, von Anfang an im Lichten und fast ganz unberührt von der heißen Leidenschaftswelle.

Alle Novellen weisen das Lieblingsmotiv Carl Hauptmanns auf: die Stellung des Weibes zwischen zwei Männern, und die Problematik wird durch den innerlichen, seelischen Kampf des Helden um den Besitz des Weibes erweitert. Rosalie Rotkegel steht zwischen ihrem von ihr verlassenen Verlobten Tinnappel und ihrem späteren Gatten, Hellen Raddas schwankt zwischen den Brüdern Popjel und wird zuerst von der Seite des lichtvollen Eduards dem dunklen Franz in die Arme getrieben, um sich dann aber für immer Eduard zuzuwenden. Diese Stellung, so wie die Charakterisierung der drei Gestalten erinnert mit Ausnahme des Schlusses an das Verhältnis Einhart — Johanna — Poncet. Frau Hatje Kroen endlich steht

zwischen ihrem Gatten und Hieronymus. Aber hier bleibt das Motiv nur angedeutet. Frau Hatje hält ihrem Gemahl Treue, und nur eine leise Schwermut in ihrer Charakterzeichnung weist auf die Spur einer Neigung zu dem jüngeren Priester hin.

Mit der gemeinsamen Problemstellung ist jedoch nicht alles erschöpft. Jede Novelle trägt daneben ihr eigenes Gesicht und eigene Züge. In „Claus Tinnappel", der einfachsten und straffsten, bleibt zwar das Ringen der gesunden, starken Natur mit den Mächten der Leidenschaft die Hauptsache. In den beiden andern aber verketten sich viele Einzelheiten zu dem gesamten Bilde und vollem Schicksal. In „Franz Popjel" tritt die Gegensatzstellung der beiden Brüder hervor, und das wie „Genie und Wahnsinn" verwandte und doch durch Klüfte getrennte gemeinsame Blut trägt zur Verschärfung der Spannung bei. Besonders verlangt dann schließlich das Verhältnis von Mutter und Söhnen die Aufmerksamkeit, ja die Wandlung Franz Popjels durch den Tod der Mutter wird am Ende zum Hauptproblem erhoben.

In der letzten Novelle erfährt der Konflikt seine Vertiefung durch den Kampf zwischen Mensch und Priester in Hieronymus. Carl Hauptmann entscheidet in diesem Ringen ganz entgegengesetzt als sein Bruder im „Ketzer von Soana" gegen den Sieg eines lebensfreudigen Menschentums. Was der Mensch gesündigt hat, muß der Priester büßen und gut machen. Er überwindet wohl die Leidenschaft, aber niemals erringt er im Leben Befreiung von der Seelenschande. In Hieronymus wird der Priester Richter und Gerichteter zugleich, wiederholt sich Tag für Tag in Reue und Zerknirschung der harte Urteilsspruch, bis ihn der Tod unter seinen eigenen Geißelhieben erlöst.

Aufbau.

Alle Novellen sind ganz straff und durchsichtig aufgebaut, ganz entgegengesetzt den sonstigen Werken Hauptmanns: sie übertreffen darin selbst die Novellen der Frühzeit. Als ein Muster und Meisterwerk der Komposition erscheint gleich die erste: „Claus Tinnappel".

Das erste Kapitel bringt in kurzen, klaren Zügen die Exposition der Handlung und stellt das Thema fest. Als Schauplatz dient eine Holzfällerhütte oben im Gebirge, und in eine frühe Morgenstimmung ist die Schilderung getaucht. Durch den Mund des alten Totengräbers Buchwald, der ein Feuer vor der Hütte schürt, findet das Liebesverhältnis Claus Tinnappels zu Rosalie Rotkegel Erwähnung. Die ersten Sätze der Dichtung, in die Flammen gemurmelte Worte des Totengräbers, klingen wie eine Ahnung künftigen Schicksals: „Die macht Claus Tinnappel auch noch zum Flederwisch . . . . das ist ein Galgenvogel . . . . kaum zwanzig is se . . . , und zwei Männer liegen schon im Erdboden eingescharrt . . . . die wird ihre Schlingen schon um den jungen Kerl zu werfen wissen . . . . die hat auch in Trauerkleidern Courage . . . .“ [1])

Somit ist schon kurz der Charakterumriß Rosaliens entworfen, und nun tritt gleich darauf Claus zu den Holzfällern, von dem es heißt: „Claus Tinnappel war ein straffer Mann oder besser eine ehrliche Haut und ein fester Sinn“.[2]) Dem frischen und schmucken, aber nüchternen Burschen wird von seinem Vorgesetzten eine letzte Warnung vor der Wildheit und dem Ungestüm des Weibes zu Teil, bevor das Unheil den Lauf beginnt.

Mit allem ist der Knoten der Handlung geschürzt, das Thema: die Liebe zwischen Claus und Rosalie gegeben, der Charakter des jungen Mannes festgelegt, die Unbändigkeit des Weibes angedeutet, und die Ahnung der Gegensätze steht am Himmel dieser Menschen etwas wie eine schwere Gewitterwolke langsam heranbräuen.

Das zweite Kapitel als Gegenstück des ersten führt nun Rosalie Rotkegel vor im Rahmen ihrer häuslichen Verhältnisse und bestätigt alle Andeutungen, daß in dem jungen Weibe ein übermütiger, toller lockender, verderbnisvoller Mensch steckt, der die Macht in sich birgt, dem Manne zum Schicksal zu werden. Ist in diesem Kapitel ebenso wie im ersten keine Handlung, sondern nur Charakteristik

1) „Nächte“ S. 5.
2) „Nächte“ S. 25.

gegeben, so verdichtet sich aber schon durch die letztere die Ahnung von dem künftigen Unheil.

Im dritten Kapitel wird die Ahnung fast zur Gewißheit, als Rosalie und Tinnappel zusammen gesehen werden. Der Bursche bringt der Mutter seine Werbung um die Tochter vor, und nun setzt die eigentliche Handlung ein. Prächtig ist durch die Nebeneinanderstellung der drei Personen ihr Wesen, ihre Natur zum Vorschein gebracht. Die Mutter, zart, scheu, sanft, verbirgt sich aus Scham um ihre Tochter vor aller Welt und sieht in deren neuen Zuneigung nur ein weiteres drohendes Unglück, das sie aber, zu schwach, zu weltunkundig, nicht ablenken kann.

Rosalie erscheint in allem als das Gegenteil der Mutter, unbändig, voll von Lebenskraft und Verführung, Dämon Weib in der Maske der Fülle und Schönheit. Und neben ihr ragt gerade, aufrecht, einfach und schüchtern, heimlich aber kochend vor Leidenschaft Claus Tinnappel wie eine seiner Bergtannen. Die Gegensätze sind zu tief und zu schroff, als daß es zwischen ihnen ohne Reibung abgehen könnte, und die Sorge der Mutter trägt zu der Gewißheit bei.

Das vierte Kapitel bestätigt die bange Erwartung. Nach anfänglicher vertrauter Liebeszeit entzweien sich beide, indem Rosalie ihren Verlockungen sich überläßt und Claus zu maßloser Eifersucht erregt. Das Brausen des Blutes in dem jungen Weibe, die Macht ihrer Verführung, die ungelenke Bauernkraft in Claus, welcher dem Treiben Rosaliens unverständlich und ergrimmt gegenübersteht, die auflodernde, eifersüchtige Leidenschaft – alle hin- und herwebenden und verstrickten Schicksalsfäden sind mit plastischer Klarheit in der Wirtschaftsszene gestaltet. Der Bruch ist da, und das Unwetter zieht näher.

Das fünfte Kapitel bringt in einem kurzen verknüpfenden Bericht die Treulosigkeit Rosaliens und ihre Ehe mit einem Fremden. Wie aber haben diese Ereignisse auf Claus Tinnappel gewirkt? Der Verlauf des Kapitels beantwortet die Frage. Aus einem gutmütigen, kraftvollschüchternen Jüngling ist ein jäh aufbrausender, in sich

versunkener, finsterer Mensch geworden, dessen Charakterwandlung auf der Jagd nach einem Wilddieb offenbar wird. In dieser Episode finden sich Anklänge an frühere Werke des Dichters, sowohl an die „Waldleute“ in dem Motiv der Blutrache als in der Gestalt des Paschers Sagasser, der ein alter, aber nun reichlich veränderter Bekannter aus den „Miniaturen“ ist. Die Episode hat den Zweck, Claus Tinnappel abermals mit Rosalie zu verbinden; denn von dem Wilddieb erfährt der harte Forstmann, daß das von ihm geliebte Weib das Kind eines Anderen unter dem Herzen trägt. Da schwindet in dem Burschen die letzte Lebenshoffnung und seine Eifersucht wird zur reißenden Lohe. Das Wetter hat sich zusammen geballt.

Und das sechste Kapitel bringt die Entladung, die Lösung der Spannung. In Ort- und Zeitschilderung wiederholt es am Anfang das erste. Wieder zieht ein früher Morgen auf und wieder schürt der alte Buchwald das Feuer vor der Holzfällerhütte. Der alte Totengräber ragt wie ein Symbol des Jenseits in die Luft, welche wie durch heimliche Ströme bewegt wird. Drinnen in der Hütte wälzt sich Tinnappel im Schlaf und seine Seele ringt um das Weib. Wieder verkettet Hauptmann heimlich Seele mit Seele im Unterbewußten. Denn auch Rosalie findet an dem Morgen unten im Tal keine Ruhe. Die rufende Seele Tinnappels zieht das junge Weib von der Seite des Gatten, unabwendbar, unbarmherzig hinauf auf die Berge. Dunkler und dunkler breiten sich die Gewitterwolken aus. Oben auf der Höhe ertönt der Sehnsuchtsschrei Rosaliens durch die morgenliche Einsamkeit, läßt den Jüngling auffahren wie einen Gehetzten und hinwegstürmen, dem Ruf nach, sicher mit dem Instinkt eines Tieres. Und dann fährt aus den Wolken der Blitz auf die beiden Menschen nieder und zermalmt sie. — Das grauenvolle Ende wird nicht dargestellt, es wird in seiner Wirkung auf den alten Buchwald geschildert und zeigt eine außerordentliche, knappe und überwältigende Eindringlichkeit.

Nicht ganz so streng wie der Aufbau dieser Novelle ist

der der beiden übrigen, aber auch hier ist die Komposition im Verhältnis zu anderen Werken von meisterhaftem Bau und von feinster Abwägung aller treibenden Kräfte. Zum Schluß hin werden allerdings beide lockerer, besonders in ihrem zusammenfassenden Ausgang, sowohl in der Schilderung des Lebens von Franz Popjel nach seiner Umwandlung, wie in dem Bericht vom Ende des Büßers und Märtyrers Hieronymus van Doorn.

Charaktergestaltung.

Stofflich reicher und psychologisch tiefer, an Wucht der ersten Novelle kaum nachstehend, erscheinen die folgenden Stücke. Besonders in „Franz Popjels Jugend" hat der Dichter mit unerhörter Feinheit den Irrwegen der Seele eines jungen Menschen nachgespürt; die schon auf dieser Erde in ihrer finsteren Triebhaftigkeit alle Qualen des Fegefeuers durchmessen muß, ehe sie durch den Tod des liebsten Menschen, der Mutter, bis ins Mark getroffen in einer Art starren Ruhe verharren darf. Etwas Russisches steckt in dem Charakter, etwas unbändig Wildes und Dunkles, dem die Veranlagung kein Licht gegönnt hat, der von der sinnlichen Begierde zum sinnlichen Genuß taumelt und niemals in seinem Dasein zu höherem Leben und Streben erlöst wird.

Vielleicht ist es in Hinsicht auf Franz Popjel bedeutsam, daß Hauptmann seinen Novellen folgende Widmung voranschickte:

Den Dreien
die Atem und Seele
des großen sehnsüchtigen Russenvolkes
mit singenden Händen zu uns tragen
Vera-Maurina Preß
Michael Preß Joseph Preß.

Dieser Franz Popjel, dessen Seele dumpfem und modrigem, unergründigem Sumpfland entquillt, ist der geistige Bruder des Grafen Michael. Wie jener, so besteht sein Wesen aus einem Abgrund von Güte und haltloser, triebhafter Leidenschaft. Aber der Graf erscheint weichlich in

dem Wegwerfen seines Lebens und seines Gutes, Franz ist dagegen mit unerbittlicher Härte geschildert. Der Graf zeigt sich nachgiebig, jeder Laune, jeder Eingebung, jeder Regung, in Franz Popjel ist das Dämonische selbst versinnbildlicht, das mit ehernem Zwang und unabwendbarem Müssen die Wege des unglücklichen Jünglings lenkt. Wenn der Zwang von ihm weicht, so tritt er allen Menschen gütig, liebevoll, vertrauensselig entgegen, und mit besonderer Zärtlichkeit hängt er dann an seinem Bruder und an seiner Mutter. Kommt aber der Zwang über ihn, so verwandelt ihn sein Dämon zu einem herrischen Wesen, das hart und scharf wie ein schneidender Mißklang gellt. Ein Herr erscheint er unter den Spielern und den Dirnen in den Spelunken, mit unbeugsamer Willenskraft bannt er Hellen Raddas und raubt ihr unbarmherzig die Seele.

Wie Graf Michael spielt er leidenschaftlich und, um dem Trieb zu fröhnen, wird er zum Dieb an seiner Mutter, die gewillt ist, für ihn das Letzte zu opfern. Aber sein Dämon bringt noch Schändlicheres fertig. Er raubt seinem einzigen Bruder den köstlichsten Besitz, die Braut, deren Anblick eine unterirdische Leidenschaft in ihm hoch auffacht. In höchst eigenartiger Weise stellt Hauptmann diesen Zug dar, indem er wieder rein seelisch vorgeht. Als Franz Hellen Raddas nach dem Weihnachtsfest heimgeleiten muß, vollzieht sich in den beiden Menschen ein unheimlich-nächtlicher Wandel. Durch das Mädchen werden die dämonischen Kräfte in dem Jüngling zu solcher Macht gesteigert, daß er innerlich vollständig durch sein Begehren zu seinem Bruder wird und diese Wandlung auf Hellen Raddas ihre Wirkung nicht verfehlt, sodaß sie plötzlich in seinem Bann in ihm ihren Verlobten sieht: „Wie sie so stapften, schien es Hellen, als wenn kein anderer als Eduard mit ihr ginge. Franz hatte längst die Verwandlung in sich vollzogen. Er schritt sicher und anmutig, wie Eduard im Glücke schreiten konnte. Hellen träumte jetzt ganz deutlich Eduard neben sich in die Nachtluft.“[1]) So wird der

1) „Nächte“ S. 128.

Bruder zum Verbrecher am Bruder, der sich später nicht scheut, von dem mißhandelten Weibe Geld zu nehmen.

Und noch ein anderer Mensch dient zur Steigerung des Dämonischen. Die Bekanntschaft eines Falschmünzers läßt Franz eine weitere Stufe sinken und macht ihn zu dem Genossen des Diebs auf heimlichen Abenteuern und Fahrten.

Aus allem Dunkel aber leuchtet der verbrecherische Charakter in einem einzigen Licht, in der Liebe zur Mutter. Und sie wird der Anlaß zur letzten einschneidenden Wandlung. Schon der nächtliche Leichenzug, der visionär dem Umherstreifenden begegnet, kündigt den Tod der alten Frau Popjel an, und nun reinigt sich Franz am Sterbebett der Mutter von allem Finsteren, das auf ihm lastet. Dieses Erlebnis des Todes, packend und eingehend dargestellt, bringt die Wandlung zu jener starren, pflichtvollen Ruhe fertig und begründet künstlerisch, was in „Graf Michael" in allem unwahrscheinlich blieb.

Claus Tinnappel entwickelte sich aus dem Gegensatz von Mann und Weib. Ueber beiden schwebte ein Zwang, der sie einander nahe brachte, sie trennte durch die Verschiedenheit der Charaktere und sie schließlich mit unabwendbarer Macht abermals zu ihrem Untergang zusammentrieb und ihr Schicksal vollendete.

In „Franz Popjels Jugend" wird das Wesen des Helden durch den gegensätzlich gearteten Bruder hervorgehoben und beleuchtet. Wie jener in seinen unheimlichen Trieben und unter dem Zwang finsterer Mächte einhertaumelt, so wandelt Eduard Popjel auf den klaren Höhen der Kunst wie des Lebens, ganz in Reinheit und glücklicher Veranlagung, Einhart nicht unähnlich. Von ihm heißt es: „Hier hatte sich alles in klares Offenbaren verwandelt. Und der ewige Kampf der Mächte erschien wie Spiel und Liebe."[1])

Seine Kunst, die Musik, führt ihn mit Hellen Raddas zusammen, in der er eine ebenbürtige Gefährtin findet. Seinen Bruder liebt er mit größter Zärtlichkeit, und alle Sorge seines Lebens gilt dem seelisch zerlumpten Menschen,

1) „Nächte" S. 57.

der ihn betrügt und der doch an dem Betrogenen mit Ehrfurcht und Staunen wie an einem höheren Wesen hängt, wenn in einer lichten Stunde der eherne Zwang von ihm gefallen ist. Doppelt unheimlich, gewaltsam und nachtdunkel erscheint in dieser Beleuchtung die Macht des Dämonischen in Franz.

In der Gestalt Hellen Raddas ist das Rätsel Weib, die ewige Sphinx verkörpert. Auf der einen Seite klar, sonnig, tief, eine Künstlerpersönlichkeit von hoher Begabung, scheint sie geeignet, neben Eduard auf gleicher Höhe das Leben durchmessen zu können. Auf der anderen Seite fließt in ihr ein dunkler Strom, den gleichen Quellen entsprungen wie die Natur des jüngeren Bruders, was dieser mit scharfem Auge sehr bald erkannt hat. Einmal nennt er das Mädchen der Mutter gegenüber „eine Geiertaube. Er wollte damit ausdrücken, daß sie eine Doppelnatur besitze“.[1])

Das Ungründige wird in ihr in einer bösen Stunde ihres Lebens durch den Dämon Franz ausgelöst, aber auch gleichzeitig überwunden und eine Steigerung ihrer hellen Eigenschaften bewirkt. Gütig deckt der Dichter ihr nächtliches Geheimnis vor keinem anderen Auge auf, ja läßt es in der Seele des jungen Weibes in eine tiefe Vergessenheit versinken, sodaß am Ende ihre Schuld von Lebenssonne überstrahlt wird, sie die Höhen des lichten Reichs erklimmt, und ihr Bund mit Eduard keine Trübung erfährt.

Die rührendste Erscheinung der Novelle und eine echt Hauptmann'sche Gestalt bildet Mutter Popjel. Unter allen Muttergeschöpfen des Dichters gebührt ihr ein erster Platz. Hauptmann verklärt sie unendlich und hebt sie in ihrer unermüdlichen Sorge und Aufopferung für den jüngsten Sohn noch über Frau Hadwig Friedmann in „Ismael Friedmann“ hinaus. Beide Söhne hängen mit gleicher Liebe an ihr und beide sind ein Teil ihrer Person. Da sie aber um den strahlenden Eduard keine Sorge zu hegen braucht, wirbt sie mit aller mütterlichen Kraft um Franz, ohne doch

1) „Nächte“ S. 68.

seinen Lebensweg ändern zu können. Eduard charakterisiert einmal das Verhältnis zu ihren Söhnen: „Mutter hat nämlich garnicht zwei Söhne . . . . Mutter hat nur einen Sohn . . . . das ist Franz . . . . ich bin nur ihr Engel".[1])

Es wirkt wie bittere Ironie, daß Franz den Menschen, der bei Tag und Nacht, im Wachen und im Schlafen seine Seele zu retten sucht und der ihm dennoch immer wieder in demütiger Liebe dient, in demselben Augenblick bestiehlt, als dieser für das nächtliche Treiben des Sohnes die nötigsten Mittel aufzubringen versucht. Wieder unterstreicht die Mutterliebe die Dämonie in Franz und dämpft doch gleichzeitig in der rührenden Sorglichkeit und äußersten Hingabe das Grelle und Gewaltsame.

Erst im Tode vermag die Mutter die rastlose Seele ihres Jüngsten an sich zu fesseln, und schon im Entschweben vernimmt sie noch die Reue und den flehenden Ruf um Verzeihung. Unter der Gewalt der Stunde, von welcher der rastlose Eduard wenig verspürt, löst sich in Franz die Vergangenheit auf und nichts bleibt als der liebende, bis ins Innerste zerwühlte Sohn, welcher der Sterbenden die Augen für immer schließt. Und das aufrüttelnde Erlebnis genügt, um die Macht des Dämons zu brechen und den Weg einer zwar nicht lichtvollen, aber strengen und reinen Pflichterfüllung zu öffnen.

Hieronymus van Doorn im Verhältnis zu Gerhart Hauptmanns „Ketzer von Soana", Raffaele Franchesco und Anzengrubers „Sündkind", Leopold Pechleitner.

Menschlich ergreifend schildert Hauptmann in der letzten Novelle „Ein Später derer van Doorn" den Kampf des katholischen Priesters Hieronymus van Doorn mit seinem Gelübde und der in ihm aufsteigenden sinnlichen Liebe zum Weibe, ein Motiv, das durch Tiefe und Wucht, durch den Konflikt zwischen Beruf und Liebe, Pflicht und Leidenschaft, himmlischem Amt und irdischer Gebundenheit stets wieder zur Gestaltung reizt. Zola hat es seiner Dichtung

1) „Nächte" S. 74.

„Der Fehltritt des Abbé Mouret" unterlegt, und an das französische Werk knüpft in mancher Beziehung Gerhart Hauptmanns „Ketzer von Soana" an. Während diese beiden Dichter sich für den Weg des Menschentums gegen Priestergelübde und Soutane erklären, läßt Carl Hauptmann in weit größerer Vertiefung des Konflikts seinen Helden im Wirrsal der Leidenschaften versinken und an deren Folgen zerbrechen. Und hierin steht ihm abermals Ludwig Anzengruber nahe, der in vielen Zügen ähnlich in seinem „Sündkind" das gleiche Motiv gestaltet hat.

Erschienen ist Carls Novelle schon vor der Buchausgabe in der Zeitschrift „Die Grenzboten" Bd. 71,1 1912.

Von Hause aus ist Hieronymus van Doorn ein ebenso wenig zerrütteter Mensch wie Claus Tinnappel. Erst in der Gestalt der Frau Hatje Kroen, welche er mit der Macht seines Gebetes vom Abgrund des Todes zurückreißt, tritt das Schicksal an ihn heran und wirft ihn in den Taumel des Gewissenskampfes.

Bis zu der Wende in seinem Leben geht der junge Priester streng seinen Pflichten nach und verwaltet in Hingabe und Liebe, vielleicht auch mit einem geringen Einschlag von Pharisäertum und hoch angesehen in der Gemeinde sein Amt, ganz ähnlich Gerharts Raffaele Francesco. Die beiden Geistlichen entstammen einem vornehmen Hause, Hieronymus dem alten Adelsstamm derer van Doorn, Francesco einer bedeutenden Künstler- und Bildhauerfamilie. Der Blame sowohl wie der Italiener sind von Jugend auf zu ihrem Beruf bestimmt und beide gehen ihm mit Eifer nach. Und in ihrer Amtstätigkeit, bei der Ausübung ihres heiligen Berufes geleitet sie der Versucher auf die Spitze des Berges und zeigt ihnen die Paradiese der Welt.

Frau Hatje Kroen und Agata Scarabota, so verschieden die beiden Frauengestalten sonst sind, spielen in ihrem Weibstum in den Dichtungen dieselbe Rolle, die der Eva, welche den Mann, bewußt oder unbewußt, versuchen muß.

In beiden Priestern beginnt der Kampf, der Zweifel sein Haupt zu erheben. Während aber Francesco end-

lich seinen Trieben Folge leistet, während er mit Agata ein Wunder- und Wonneleben unter Rückverwandlung in das erste Menschenpaar beginnt, während er Priesterrock und Gelübde von sich tut und Mensch und der Ketzer von Soana wird, entwickelt sich das Geschick des Hieronymus herber, finsterer, unendlich leidvoller, wie über Carls Novelle der klare, herbe Himmel des Nordens hängt und der scharfe Salzgeschmack des Meeres ihr anhaftet, Gerharts Roman dagegen von den glutvollen Strahlen einer südlichen Sonne durchrauscht wird und wirklich das Paradies öffnet.

Auch Hieronymus wird zunächst von der Leidenschaft überwältigt, die jedoch ihr Ziel nicht erreicht. Hatje Kroen bleibt dem Priester unendlich fern, sie wird zur Madonna, die er anbetet, nicht aber zur Eva, mit der er verschmilzt. Doch die Flamme der Leidenschaft läßt sich nicht mehr aus dem Herzen und dem Blut ausrotten. Hieronymus sinkt, er wird aus glimmender Eifersucht und um einmal seinem Menschentum Freiheit zu gewähren, zum Verbrecher, zum Dieb, ähnlich wie Franz Popjel. Er findet nicht das Paradies, wie Franchesco, er stürzt in die Hölle, verrät in den Armen einer Dirne den Heiland, um gleichzeitig als Büßer und Märtyrer zu dem Erlöser zurückzukehren. In der Stunde der tiefsten Schmach – für Franchesco die Stunde des erhabensten Wunders – setzt die zweite Wandlung in dem Priester ein. Er wird sein eigener Richter, der Tag für Tag den harten Urteilsspruch fällt, den kein Menschenmund, keine Beichte entlasten, der die Seelenschande nur mit dem eigenen Blute abwaschen kann, bis Gottes Macht seinem Beginnen ein Ende setzt und der Tod unter der eigenen Geißel diesem fanatischen, aufgewühlten Selbstzerfleischer Befreiung und Erhebung aus dem Schlamm bringt.

In dem Ausgang liegt der größte Gegensatz beider Dichtungen. Gerhart führt zum Leben, zum Paradies, zur Sonne, und seine Dichtung wird zur Idylle, zum Hymnus auf die ewige Schöpfung und Zeugung. Carl dagegen geleitet zum Tode, zur Verdammnis, zur Hölle.

Seine Novelle ist im tiefsten Grunde tragisch. Franchesco erscheint als ein Lebenstrunkener, ein Befreiter, als die Verkörperung des Dionysos; Hieronymus' Erlebnis berichtet von der ewigen Gebundenheit des Menschen unter der harten Hand eines Schicksals, das aus Veranlagung und Verkettung aufsteigt, und der Reueschrei des Priesters ist nichts als der Sehnsuchtsruf der Menschheit nach Erlösung von den finsteren Mächten, die nicht selbst herbeigeführt werden kann, die nur aus göttlicher Gnade zu teil wird.

Gerharts Dichtung ist in einem hymnischen Schwung gehalten, welcher gegen den Schluß hin eine rasende Steigerung erfährt. Carls Novelle kennt den dithyrambischen Klang ebenfalls, aber er lebt nur heimlich und wird bald von der Macht des Dunklen, Leidvollen erdrückt. Hieronymus träumt, was Franchesco erlebt, jener schreibt und dichtet, was dieser in taumelnder Wirklichkeit erreicht. Folgende Stelle aus Carls Dichtung ist dem Hymnencharakter des Romans nicht unähnlich: Hieronymus zaubert sich in seiner Einsamkeit das Bild der Geliebten vor die Seele: „Herrliche! Wie du aufragst! Kräftig wie die Mutter junger Fischer . . . . mit runden Armen, die von Fleisch glänzen und duften . . mit den güldenen Armspangen, die deine Fülle zeigen . . . . mit deinen hellen Blicken, die sehnsüchtig von den Geheimnissen reden . . . . mit deinen rosigen Füßen, mit denen du im Sande tändelst vor meinen Augen . . . . ja, ich liebe dich! . . . . Ich liebe deine eisklaren Augen . . . . deine goldenen Haare, die wie Weizenähren riechen . . . ."[1])

Und nun die Wirklichkeit gegenüber der Sehnsucht: „Das war sie, die Paradiesesfrucht, von dem Baume, der mitten im Garten stand. Er hielt sie mit ganzem Leibe umschlungen. Es war die Frucht vom Baume des Lebens, nicht vom Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen, mit der die Schlange Eva verführt hatte . . . Auf Erden nicht und im Himmel nicht gab es Wonnen, die mit der seinen vergleichbar waren. Es gab keinen König, gab

1) „Nächte" S. 215, vgl. S. 223.

keinen Gott, den der Jüngling, wühlend im schwelgerischen Ueberfluß, nicht als darbenden Bettler empfunden hätte".[1])

Trotz mancher stofflichen und stilistischen Aehnlichkeit beider Dichtungen erscheint die Verwandschaft der Novelle mit Anzengrubers Erzählung „Sündkind" tiefer und größer in Gesinnung und Anschauung. Auch Leopold Pechleitner verkörpert den reuigen, gefolterten, sündigen, in Schuld verstrickten Menschen, dessen Leben nicht in Sonne, sondern in Nacht dahinfließt.[2])

Auch er muß sich wie Hieronymus die Liebe zu einer reinen, hoheitsvollen Frau aus dem Herzen reißen, weil ihm die Müllertochter Marie-Luise von Rodenstein fern und unerreichbar bleibt, weil der Priester dem Menschen die Wege verschließt, das Amt, zu dem auch dieses Wesen von Jugend an bestimmt wurde. Und wie der junge Nachkömmling eines alten Hauses in eine finstere Schuld versinkt, so verfällt auch der uneheliche, in Sünden geborene Sohn einer Bäuerin dem Bösen und dem Zwang seiner Natur. Die beiden Frauen in seiner Pfarre, Mutter und Tochter, werden ihm zum Schicksal und hetzen ihn durch den Pfuhl der Niedrigkeit, sodaß ihn sein Gewissen und seine Reue Nacht für Nacht auf die Kanzel der dunklen Kirche treiben, wo er sich wie vor versammelter Gemeinde der Todsünde anklagt. Auch ihn kann erst der Tod in die Arme des Erbarmers führen und Licht in sein elendes Dasein tragen.

Hieronymus van Doorn und Leopold Pechleitner kosten die Qual der Hölle auf Erden, und erst im Tod werden sie unendlich gehoben. Sie erleben Schicksale. Ueber beide Dichtungen breitet sich ein sehnsüchtiger Schwermutshauch aus, und Hauptmanns Novelle zeigt stellenweise einen herben Stimmungszauber, welcher an Theodor Storm gemahnt.

Von alledem ist in Gerharts Roman nichts zu finden. Das Leid wird übertönt von dem Jubel der menschlichen

1) „Der Ketzer von Soana" Berlin 1918, S. 154.

2) L. Anzengruber, Ges. Werke Bd. 3. Dorfgänge. 3. Aufl. „Das Sündkind" 1878.

Schöpfung, die Qual weicht der Fülle und der Kraft, die Nacht dem goldenen Ball der Sonne. Sein Franchesco wächst vom Menschen zum Gott, der die Frucht vom Baum des Lebens pflückt, der unabhängig seinem Naturgesetz allein gehorcht und ohne den Einspruch des Schicksals sein Dasein in Freiheit als Idylle beschließt.

Hieronymus aber und Leopold essen die Frucht vom Baum der Erkenntnis und ihnen tut sich der Abgrund des Bösen auf. Sie sind die leidvolleren, zwar weniger kräftigen, aber menschlich ergreifenderen Gestalten.

In der Form gehen die drei Dichtungen auseinander. Carl Hauptmanns Novelle stellt unmittelbar die Empfängnis und das Wachsen der Leidenschaft, den Kampf und die Niederlage des Helden dar, auf der Höhe der zweiten Wandlung bricht der Dichter ab und deutet den Ausgang nur an.

Mittelbar verfahren die beiden anderen Künstler. Gerhart rahmt seinen Roman ein und läßt die Paradiesesfahrt Franchescos aus dem Manuskript des Berghirten erstehen mit dem heimlichen Fingerzeig auf die Identität beider Personen.

Anzengruber führt ebenfalls seinen Leopold Pechleitner nicht vor, sondern schildert sein Schicksal und Ende durch die Erzählung des Bruders, wobei gerade der Bericht vom Tode des Sündkinds von packendem Eindruck erscheint.

Carls Dichtung trägt in ihrer gesteigerten Kürze und Wesentlichkeit, in der Hervorhebung des Kampfes und der Handlung Novellencharakter.

Gerharts Werk, ausbreitend, genau oft bis in die Einzelheit, erfüllt die Bedingungen des Romans.

Anzengruber gibt eine ruhig dahinfließende Erzählung, die sich nur an wenigen Punkten steigert und sich in ihrer klaren, leicht schmerzverhangenen Sachlichkeit von dem Brausen bei Gerhart und von dem tief Wühlenden bei Carl Hauptmann gleicherweise unterscheidet.

Technik und Stil.

Hauptmann hat sich in „Nächte“ eine vorzügliche Novollentechnik errungen, welche diejenige in „Aus Hütten am Hang“ noch übertrifft und einzigartig in seinem Werk dasteht. Deutlichkeit und Klarheit im Aufbau, durchgebildete und plastisch ausgestaltete Handlungen, feine psychologische Führung in der Personenzeichnung geben den Dichtungen Schliff und Abrundung, wobei alles Schweifende und Ablenkende fortgelassen ist und der konkreten Kürze Platz gemacht hat. Das Seelische behauptet den Vorrang, aber es ist nicht mehr allein phantastischem Traum entsprungen, sondern der umrissenen, festen Anschauung, welche Deutlichkeit und Knappheit liebt und sich vor wuchernder, realer Breite hütet.

Wie die Hauptpersonen in ihren düsteren Veranlagungen und Schicksalen mit Gegenwärtigkeit vollgesogen sind, so sind auch alle Nebengestalten greifbar vorgestellt. Rosalie Rotkegel behauptet sich ebenbürtig neben Claus Tinnappel, Eduard Popjel, Mutter Popjel, Hellen Raddas füllen den ihnen angewiesenen Platz voll und ganz aus, Frau Hatje Kroen entledigt sich ihrer Aufgabe mit deutlicher Bestimmtheit und in klarer Vorstellung. Es ist nichts, was bloß Traum oder Dunkelheit bleibt, außer dem, was danach verlangt in der Andeutung des Geheimnisvollen, Ueberirdischen, der unheimlichen Mächte, welche die Menschen gegeneinander werfen, sie zwingen und zerbrechen. Das Treiben des Unsichtbaren ist mit packender Kraft an sichtbaren Gestalten vorgeführt, in ihren Kämpfen, Taten und Schicksalen aufgedeckt und in den Wirkungen auf die Seelen bis zur letzten Folgerung durchgeführt. Dramatische Wucht und straffe Einheitlichkeit zeichnen alle Novellen aus und wiegen im Gegensatz zu dem quälenden Eindruck eines Grafen Michael das Uebermaß der Finsternis und des Lichtlosen auf.

Im Stil herrscht ebenfalls das Konkrete vor. Selten ist eine breite Ausmalung unwichtiger, nebensächlicher Dinge vorhanden. Das Milieu der Gestalten wird kurz gestreift, ohne daß ihm ein besonderer Zwang eingeräumt

wird. Der Dialog tritt hinsichtlich „Einharts“ stärker hervor, das Gedankliche unterbleibt ganz, und der Phantasie des Dichters sind nur wenige Seitensprünge erlaubt.

Ebenso fehlt die Lyrik; das Stimmungsvolle haftet an der Naturschilderung, besonders in „Claus Tinnappel“; in der letzten Novelle durchzieht eine lyrisch-weiche Schwermut neben der Härte des Schicksalshaften die Dichtung und entfaltet einen Zauber, der an Storm oder an Erzählungen von Rudolf G. Binding erinnert.

Im allgemeinen bewahrt sich der Stil seinen impressionistischen Charakter, nur daß er das Uebermaß an bunten Ausschmückungen und musikalischen Klangwirkungen, das überquellend Phantastische abstreift und überall anschauliche Kürze sucht wie folgende Schilderung zeigt: „Draußen am Atelierfenster rüttelt der Wintersturm. Finstere Nachtgewölke hingen über der Stadt, die im Dunste von Millionen Lichtern schwelte und lärmte. Draußen war kalte, rauhe Winternacht“.[1])

Im Gegensatz zu „Einhart“ ist wieder von Alltäglichkeiten des Lebens die Rede, die dort ganz vermieden waren, wenn sie auch hier nur nebensächlich behandelt sind. Im Verein damit erwachte die scharfe Einzelbeobachtung aufs neue und wird nun mit dem Gesamten innig verbunden, nicht wie in den frühen Werken zahlreich und ohne Zusammenhang in den Fluß des Ganzen geworfen. Bei der Schilderung eines Konzertes in „Franz Popjels Jugend“ heißt es: „Und die Geige Eduard Popjels singt süße Kadenzen . . . . und macht die stummen Seelen der Lauschenden immer höher und himmlischer schlagen. Bis auf Frau Roßberg, die mit ihrem Taschentuch sich unentwegt eine Fliege wedelt und sich dann und wann ganz gleichgültig umsieht“.[2])

Das Visionäre, die Fülle innerer Gesichte erhält sich in den Gestalten, aber diese Träume werden nicht mehr ausführlich geschildert und breit ausgesponnen. Nur selten geht der Dichter auf sie näher ein wie in der Leichenvision

1) „Nächte“ S. 116.
2) „Nächte“ S. 79.

Franz Popjels oder in dem Christustraum des jungen Priesters.

Geblieben ist das starke, heimliche Band, das unsichtbar Seele an Seele kettet, das Feingefühl, was sich in Vorahnungen oder in Gedankenübertragungen äußert, besonders hervorgebracht kurz vor dem Ende Tinnappels und Rosaliens.

Auch die Sprache Hauptmanns ist eingedämmt; sie fließt nicht mehr so reißend hin, aber sie erscheint auch kraftvoller und wuchtiger. Im „Einhart" malte sie nur, hier bildet sie daneben und beides ergibt zusammen einen barocken Anstrich, den Hauptmann von nun an in seiner Sprache nicht mehr verliert.

Ueber die in ihrer Art vollendeten Dichtungen schreibt Julius Maria Becker in einem Briefe an Hauptmann: „Die Novelle „Franz Popjels Jugend" gehört zu den klassischen Werken der Prosa-Epik . . . . „Claus Tinnappel" ist ein sehr lebendig gemachter Holzschnitt mit der Atmosphäre eines in Nachtstimmung getauchten provenzalischen Liebesliedes . . . . ."[1])

Franz Servaes urteilt: „Carl Hauptmanns Sprache und Erzählerkunst ist voll sinnlich blühender sowie beziehungsvoll aufleuchtender und ineinander verschlungener Wendungen. Dabei getragen von einem großen, wachen Naturgefühl, das diesen Erzählungen Atmosphäre schafft, die sie mit wundersamer Fülle und Lebenssträchtigkeit umgibt. Das ist mit großer, herber Kunst gemacht. Wer solches vermag, der steht neben den höchsten Namen, die wir unter den heutigen aussprechen, als ein Ebenbürtiger da".[2])

Die Skizzen.

Aus den Jahren, in denen die Novellen „Nächte" entstanden sind, stammt auch eine Reihe von Skizzen. Aber wie jene stofflich und in der Form vollendeter erscheinen, sind

1) Aus dem Briefwechsel Carl Hauptmanns. Schles. Mon. Hefte. 2. Jahrg. Nr. 1, Jan. 1925, S. 4.

2) Neue freie Presse, Wien 1912.

diese äußerst dürftig, allzu skizzenhaft und unausgestaltet geblieben.

Die drei Skizzen „Drei Frauen" sind zu einem Bändchen zusammengefügt und erst nach dem Tode des Dichters erschienen, eine vierte „Das Kostümgenie" steht für sich allein, wurde zunächst in einer Wiener Zeitschrift, dann 1920 in Buchform veröffentlicht.[1])

Alle vier Stücke bieten in ganz flüchtigen Strichen Zeichnungen von Frauencharakteren, und in ihnen spürt der Dichter dem Problem „Weib" nach.

In „Das Rätsel um Rebekka Fumfahr" ist das Weib nur Hingabe, welches Reichtum und Scham von sich tut, um die Begehrungen aller Mühseligen und Beladenen zu stillen, ohne Schaden an der Seele zu erleiden: „ihre Seele ist rein wie Schnee . . . . . nur ganz Liebe und Hingabe".[2])

Im Gegensatz dazu besteht das Weib in der „Legende von Slavina" nur aus Eigennutz, ist reich an Begabung, aber ohne kindliche Unschuld und Heiterkeit der Rebekka Fumfahr. In Slavina Buntfutter, welche sich dem Schönheitskult widmet und die Weisheit aller Zeiten und aller Völker in sich aufstapelt, erkennt niemand mehr die Stelle, wo „der Funke glimmte, darin sich die schlichte Liebesgemeinschaft entzündete".[3]) Eitelkeit und Hoffahrt haben das Weib erdrückt: „Ueber dem Mädchen Slavina sind langsam alle Träume alter Weisheiten und neuer Gaukelkünste zusammengestürzt und haben sie begraben."[4])

Noch anders zeichnet der Dichter das Weib in „Mademoiselle Kutinelli", wo es das Sphinxwesen mit dem Doppelgesicht ist, die sanfte Madonna mit dem Taubenherz, an welcher die sie umgebenden Menschen mit Liebe und Verehrung hängen, aber auch die harte, unbarmherzige Petroleuse und Rächerin, welche das Schloß des baltischen Barons den Flammen und der Volkswut

1) Mitteilung Peuckerts vom 12. 4. 1925.
2) „Drei Frauen" S. 7.
3) „ „ S. 31.
4) „ „ S. 34.

übergibt, um dann in den Bleibergwerken Rußlands ihr Verbrechen zu büßen.

Auch im „Kostümgenie“ deckt Hauptmann eine eigenartige Frauenseele auf. Hier bildet er das selbständige, vom Manne unabhängige Weib, das durch seinen Beruf Herrin, ja Königin in seinem Fach wird, ein Kostümgenie, das über Fürstinnen und Milliardärinnen regiert. Isolde Dierckens sieht die Menschen nur noch vom Standpunkt des Kleiderstocks an und denkt, „daß es zu eintönig in dieser Welt wäre, wenn man das einfache, nackte Leben nicht mit tausend Lappen bunt behängte“.[1])

Wie einst der alte Schäfer in den „Miniaturen“ ist diese Frau nur noch Typ, nur noch Vertreterin ihres Berufs, ja seine Verkörperung geworden. Und darin erscheint sie dem Kochgenie Carl Sternheims ähnlich, jenem „Napoleon“, der als König der Köche den Menschen nur vom Standpunkt des Magens beurteilt. Beide gleichen sich ferner, daß sie sich aus kleinen armseligen Anfängen rastlos zur Herrschaft in ihrem Beruf heraufarbeiten.

Während Sternheim aber ein ganzes Leben in Kürze und Gedrängtheit begleitet, gibt Hauptmann nur ein flüchtiges Bild seiner Heldin, ohne ihren Lebensgang eingehender zu formen.

Der Stil der Stücke ist ebenso skizzenhaft wie ihr Inhalt; nur der allerdürftigste Umriß wird gezeichnet, nur das Wesentlichste klargelegt. Wieder scheinen sich hier expressive Elemente hervorzuwagen, die in den „Nächten“ fehlten. Hart und kurz klingt etwa der Anfang der „Legende von Slavina“: „Slavina war an einem Tage im Oktober geboren. Und hatte den darauf folgenden harten Winter und alle Wetterlagen des Lebens fernerhin gut überstanden. Sie war wie aus Kraft und Ueppigkeit modelliert.“[2])

Mit ähnlich nüchterner und lakonischer Kürze führt Sternheim in seinen „Napoleon“ ein: „Napoleon wurde 1820 zu Waterloo im Eckhaus, vor dem sich die Stein-

1) „Die Kostümgenie“ S. 27.
2) „Drei Frauen“ S. 23.

wege nach Nivelles und Genappes trennen, geboren. Sein Weiterleben verließ historischen Boden nie.“ [1])

Bei Sternheim gehört die kurze Art zum Kennzeichen seines Stils. Bei Hauptmann widerspricht sie seiner früheren malerischen Breite und musikalischen Klang. Beide Dichter sind an sich ganz entgegengesetzter Natur: Sternheim erscheint nüchtern, wirklichkeitsnah, ironisch-satirisch — Hauptmann dagegen als ein Künstler, der aus Traum, Schau und Phantasie schöpft. Aber bei den beiden Antipoden wirkt der gleiche Zeitgeist, der Zug zur trockenen Wesentlichkeit, welche bei Sternheim natürlich anmutet, bei Hauptmann zum Schaden seines Werkes mit zu großen Verlusten verbunden ist.

In der Kritik sind diese Skizzen nicht mit Unrecht hart angefaßt worden und F. A. Greven sagt von den „Frauen“: „. . . . . Sie sind alle drei inhaltlich und formal außerordentlich dürftig und stellenweise spottschlecht . . . .“ [2])

Dennoch zeigen auch diese kleinen Werke, deren Gestalten in Frauen der heutigen Literatur Vorbilder haben sollen, manchen eigenartigen, phantasievollen Reiz in der seelischen Linienführung.[3]) Sie bilden zusammen mit den „Schicksalen“ die Brücke zu den Legenden.

C. Die 3. Schaffenszeit.

Einleitung.

„Tat war ich immer . . . Idee war ich immer!“ Die Worte des Hauptmann'schen „Lesseps“ enthalten die Töne, welche die Alterswerke des Dichters durchdringen, die im Banne des Expressionismus stehen.

Wege zum Sturm und Drang.

Eine nach außen hin glückhafte, daseinsfrohe Zeit trieb um die Jahrhundertwende und über sie hinaus reiche Blüten. Der Mensch, in gehegten und umfriedeten, klaren

1) „Lit. Echo“ 23. Jahrg. 1920/21, S. 1522.
2) Mitteilung Peuckerts vom 14. 2. 1925.
3) C. Sternheim „Napoleon“. „Der jüngste Tag“ Bd. 19, K. Wolff Verlag 1918.

und festen Verhältnissen lebend, gab sich dem Genuß der schönen Sicherheit hin. Eine Dichtung, die auf Formvollendung, auf ebenmäßiger, durchgeistigter Sinnlichkeit beruhte, bot das ihrige, um die Stunde zu versüßen und zu erhellen.

Da fielen in die friedliche Welt, welche vergessen zu haben schien, daß immer wieder gewaltige, unterirdische Mächte die Ruhe und Gleichmäßigkeit der Menschheit zu bedrohen suchen, vereinzelt dunkle Strahlen, die aus einem anderen Reich kamen. Dichter, die Vorläufer einer Katastrophe waren, Propheten, welche noch unklar und unbeachtet eine Umwälzung aller Werte und Maßstäbe vorausfagten, tauchten schemen- und geisterhaft auf.

Die ersten unter ihnen waren diejenigen, die sich nicht allzuviel früher vom Realismus, von der Tatsachenkunst befreit hatten, vor allem ein Strindberg. Neben ihn trat Frank Wedekind, dessen unirdische, aus abstraktem Geist geborene Gestalten mit scharfen Messern in „das strahlende Haar und die schmelzende Wange" der Zeit stachen.

Maeterlincks Visionen brannten düster. Bald mehrten sich die Anzeichen einer dunklen Zukunft. Alfred Döblin, Kokoschka, Scheerbart und nicht zuletzt Carl Hauptmann gruben in die Tiefe, um neue Helligkeit oder tiefere Finsternis heraufzuholen, zu der Dostojewski den Weg gewiesen hatte.

Endlich brach um 1910 der langsam aufgestaute Strom durch in den Werken Georg Heyms, Gottfried Benns und Georg Trackls, in den vielen Gemeinschaften, die in Berlin, in Dresden, in Heidelberg und anderswo entstanden, in den Anthologien einer jungen, werdenden Kunst, in der aus Vers und Prosa gemischten „dramatischen Sendung" (1912) jenes frühverblichenen Reinhard Sorge und in manchen anderen, jähen, heißen, auffahrenden und aufrüttelnden Werken.

Mit Hasenclever setzte 1914 ein erneuerter Stoß ein, der durch den Brand des Krieges zuerst gehemmt, später seine Fackel an ihm entzündete und sie in den geistigen Bau der Welt hineinwarf. Die Bewegung flutete auf

ihren Gipfel in den Jahren nach dem unglückseligen Ende des Kampfes. Was sich in jeder Hinsicht dem Auge zeigte, war ein Trümmerhaufe, ein Chaos, aus dem ungezählte Kräfte neu um Erlösung, um Aufbau, um Klarheit fanatisch, trunken und vielspältig rangen. Das Ungeheure, lange dumpf geahnt, war eingetreten, ein Weltensturz vor sich gegangen und hatte Kräfte freigemacht und hochgetrieben, die man vor 10—15 Jahren verlacht und verachtet hätte.

Wesen des Expressionismus.

Die Vertreter einer glänzenden, reichen, aufrechten Zeit, Stefan George und Rainer Maria Rilke hatten bereits die kommende Armut gepredigt. Nun erscheint der Titel von Sorges dramatischer Sendung wie ein Symbol des Neuen: „Der Bettler". Stürmisch ringend tritt die neue Bewegung auf den Plan. Herausgewachsen aus dem Kreis der Anschauungen der vielen einzelnen Vorläufer und Wegebahner bricht sie mit der Vergangenheit und glaubt, daß ihr Tun und Treiben ohne Verwurzelung, ohne Untergründe sei.

Sie stellt Forderungen auf, die neu und unermeßlich erscheinen, die aber in Wahrheit weder alt noch jung sind, die immer und ewig in der Menschheit einmal ans Licht drängen. Es ist die Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, der Drang nach unmittelbarer Menschlichkeit, nach Freiheit von Gesetz und Schranken, nach Seele, Liebe und Eintracht nach vollbrachter Zerstörung des alten, morschgewordenen Ideen-Gebäudes.

Die Bewegung bedeutet Umwälzung und gibt sich heftiger, ekstatischer als jene der 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts, da sie sich auf einem weiten und unermeßlichen Ereignisgrund abspielt, auf dem des Weltkrieges.

Obwohl sie in manchen Zügen der Gesinnung des sogenannten Naturalismus nahekommt, setzt sie sich in ihren großen Linien scharf ab gegen „die naturalistische-impressionistische Tatsachen- und Stimmungskunst, wie gegen die

ästhetisch-neuromantische Phantasiekunst"; sie kämpft sowohl gegen Zola wie Hoffmannsthal.[1])

Die „Freude am Bild der Welt, in dem der Mensch sich froh als einen Teil fühlt", löst sie ab durch den Drang nach dem Sinn der Welt. Dort war ein Ausschnitt aus einem glänzenden Glücksdasein gegeben, hier blickt das Gesicht des Menschen aus einer Leidenszeit heraus. Der Zustand weicht der Tat, das „Maßstabgerechte", Umfriedete dem „Maßstablosen", dem Unendlichen, das im Unwirklichen Ersatz für die enttäuschende Wirklichkeit gibt, und das Sinnbild rückt an Stelle des Bildes. Die zeitlich und räumlich gebundene Persönlichkeit weitet die alten Grenzen aus und verschwindet im Jenseitigen, Metaphysischen. Die Zeit ist reich an Anregern, Fragestellern, reich an Strömungen und Gegensätzen, aber sie findet aus allem Zwiespalt selten nur die Einheit des Lebens und bleibt arm an Rundem und Fertigem.

Carl Hauptmann und die Jugend.

Was Carl Hauptmann mit der Gesinnung des jungen Geschlechts verbindet, ist vor allem der Drang nach Unmittelbarkeit, nach dem Ursprünglichen, nach Seele und Liebe, dem sich seit „Einhart der Lächler" die wachsende Neigung, nur Wesentliches zu geben, zugesellt.

Wie der neue Sturm und Drang setzte auch er den Ausdruck des Innern, die Vision, die Schau immer mehr an die Stelle des Eindrucks von außen. In seinen dichterischen Anfängen, in den „Sonnenwanderern" hatten jene Keime bereits gelegen, die nun Blüte und Frucht zeitigen sollten. Dort hatte er schon um Geist, All und Gott gerungen, hatte den Positivismus, das Rationale zu überwinden gesucht. Seine Sprache glich damals schon einem verzücktem Stammeln und war dem Schrei nicht fern, zu dem jetzt das Pathos der neuen Strömung sich verstieg, die ihr Ideal im Kinde, im Neger, im Kindheitszustand des Menschen sah.

1) Vgl. A. Soergel „Dichtung und Dichter der Zeit" Bd. II 1925 S. 1–12.

Schon in früheren Jahren hatte Hauptmann die Wissenschaft, den Verstand, das Hirn, die Logik, die Gesetze der Syntax und anderes geleugnet wie nun die Jungen. Im „Einhart" endlich zeigte er der Welt den aus sich heraus entwickelten, schrankenlosen, seelendurstigen Künstlertyp, der zwar auf die Sprache des Gegenstandes innig lauschte, aber nur, um diesen persönlich in der Idee aufzulösen und sich von ihm zu befreien, indem er ihn zum Eigentum seiner selbst machte.

Je weiter Hauptmann schritt, desto heftiger und glühender wurde er ein Bekenner und Diener seiner Kunst, fühlte er den Drang nach Erlösung von seelischen Spannungen und lernte die Qual kennen, die Umwelt in die Idee zu verwandeln. „Krieg" und „Der abtrünnige Zar" waren Hauptpunkte im Fluß der Entwicklung. Sie verkündeten schon das neue Evangelium ekstatischer Liebe zu den Menschen und zur schönen Erde.

Endlich brachten die „Schicksale" die Auflösung des Stils. Hauptmann war nach dem „Rübezahlbuch" an die Wegscheide gelangt, die ihn nun gänzlich der Ideenkunst des Expressionismus entgegenführte.

Der freie Stimmungskünstler verliert dabei die eine Grundwurzel, verliert den Zusammenhang mit der großen und kleinen Natur, verliert die Lust am Objekt, an ausgebreiteter Beschreibung und Rede und wendet sich der nackten, bloßen Wesentlichkeit, dem ungehemmten, ekstatischen Ausdruck zu. Alle Form wird verdrängt, das Wollen gibt sich im gesteigerten Pathos kund. Der Gehalt, immer schon früher überwiegend, ist nun Alleinherrscher.

Schon vorher tritt bei Hauptmann, wie nun bei der ganzen Bewegung, der Mensch in den Blickpunkt des Geschehens. Er wird des Individuellen entkleidet und gilt als Symbol und Ausdruck der Allgemeinheit.

Er bedeutet alles; er ist der Anker auf dem Ozean des Lebens und der höchste Gipfel der Schöpfung. Er ist Seele, das heißt, fesselloser Ausdruck seiner selbst. Er ist Symbol, denn was der Einzelne leidet, duldet in ihm die

ganze Menschheit, was ihn treibt und bewegt, wohnt stärker oder schwächer, schlummernd oder wach in jedem.

Die Gestalten der Legenden Hauptmanns sind Träger von Ideen, „bedeutsame Typen“[1]), „sind nicht mehr willkürliche Erscheinungen des vorüberflüchtenden Augenblicks, nicht mehr Zufälligkeiten von romanhaft oberflächlicher Aeußerlichkeit. Sie sind in sich selbst Symbol, sind Inbegriff und Ausdruck allen menschlichen Handelns und Leidens.“[2])

Der Dichter bekennt sich offen zum jungen Sturm und Drang. Er sagt in seinem Vortrag „Seele“: „Expressionismus will rein Seele zum Ausdruck bringen . . . . Künste wollen nur Seele sein . . .“[3]) Es ist dasselbe, was etwa der Dramatiker Paul Kornfeld verkündet: „. . seien wir in größeren Stunden nichts als Seele . . .“[4])

Auch Hauptmann fühlt die Mission seiner Kunst deutlich: „Den Menschen zu erinnern, daß er Gottes ist und eine Seele hat.“[5])

Schon im „Abtrünnigen Zaren“ hatten sich christliche Züge klar ausgeprägt und die religiöse Anschauung des natürlichen Menschen, die bei Hauptmann in inniger Naturmystik wurzelte, zu überwinden gesucht. Jetzt erstarkt dies besondere Religionsgefühl ungemein. Der christliche Glaube, die Demut und das Auffichnehmen des Kreuzes kennzeichnet Gestalten der Legenden wie die des Priors und der Manuela aus „Der schwingende Felsen von Tandil“, oder der Carmela Grimaldi aus „Der Mörder“; der Saulus Rosas wird durch ein Gotteswunder zum Paulus umgewandelt.

Zwar war bei Hauptmann Religion immer „allezeit leidenschaftliche Besinnung auf den ruhenden Punkt in der Flucht aller zwecksüchtigen Gemeinschaft“, doch nun erhält

1) Werner Sombart: „Vom neuen Studententum“ 1923.

2) Friedr. Castelle: Westermanns Monatshefte 124. Bd. Mai 1918. S. 470—72.

3) Vgl. II Kap. 11.

4) Naumann: S. 109.

5) Naumann; S. 110.

sie in ihrem Mystizismus ein ausgeprägt christliches Gesicht.[1])

Nicht nur in Gesinnung und Gestaltung geht der Dichter der Jugend voran und mischt sich unter sie, auch im Stil nähert er sich ihr. Sein letztes Bühnenwerk „Musik", seine Legenden sind in der heißen, fiebrigen, zerhackten Weise geschrieben, die im Schrei gipfelt, die in einzelne Worte den seelischen Ausdruck preßt und die nichts so sehr verabscheut als Ordnung, Klarheit, Bau und Ebenmaß der Dichtung. Es ist die letzte Hülle vor dem Abstrakten, die letzte, scharfe, messerdünne Verbindung mit der erdhaften Sinnlichkeit, die letzte Steigerung des seelischen Pathos.

Hauptmann ist vor der höchsten Folgerung bewahrt geblieben, die Gesamtbewegung nicht; sie artete aus in dem lächerlichen Dadaismus, in einer kunstwidrigen Plattheit.

Bei allem Gemeinsamen fehlt es aber nicht an trennenden Momenten. Hauptmann ist in seiner Dichtung entgegen so vielen der Jüngsten niemals Politiker geworden. Wie er zur Zeit des Realismus nicht unterging in der üblichen sozialen Tendenz der Zeit, so hält er sich nun rein vom Politisch-Agitatorischen.

Auch läßt er nicht davon ab, dem Menschen vor Augen zu führen, daß er um seine Persönlichkeit ringen müsse, wenn er auch selbst am Ende der Entpersönlichung nicht fern steht. Von der Allbeseelung hat er sich ebenfalls trotz des Betonens der menschlichen Person nie ganz gelöst.

Schließlich ist er doch ein Dichter, welcher tief in der Natur wurzelt und in dem Augenblick, wo er diesen seinen einen Lebensfaden abschneidet, beraubt er sich einer seiner schönsten Quellen, ein Verlust, der mit dem reinen seelischen Ausdruck niemals aufgewogen werden kann.

Nimmt man alles in allem, so ist die Stellung Hauptmanns im Expressionismus eine schwankende. Sein Wollen und der Zug zum Seelischen haben ihn der Bewegung unaufhaltsam zugetrieben, sein Naturempfinden mußte in der Dichtung hinsiechen. Die Tatsache der letzten Werke

1) „Seele" s. II, Kap. 11.

kennzeichnet ihn als Expressionisten, die innere Veranlagung hat ihn den größten Teil seines Lebens und Dichtens die innige Verbindung mit der Natur eingehen lassen. Indem er seine große Mutter verleugnete und sie verließ, verblaßte sein Werk unter dem heißen, trockenen Atem der Ekstase.

Schluß:

Das Leben und Wirken Hauptmanns stellt sich als ein ernstes, wahres, aus der Tiefe quellendes, in die Tiefe dringendes Ringen dar. Er war „einer der reinsten, innerlich einfachsten, innigsten Menschen“[1]), der unaufhörlich aus dem Chaos zum Lichte strebte, der aus vielfältiger Zerrissenheit und Zwiespalt die Einheit suchte, der an alles Edle und Leuchtende der Seele glaubte, aber auch ihre tiefen, dunklen Schattenhöhlen durchmaß. Mit ihm schied eine Persönlichkeit, die als Dichter bedeutend, als Mensch groß aus der Muttererde in unumgrenzte Gebiete des Alls hineinwuchs. Sein Lieben und Glauben konnte von keiner Enttäuschung gebrochen werden. Stets richtete er sich aus Verneinung zu freudiger Bejahung auf. Die irdische Endlichkeit umfaßte sein Geist, die Gebundenheit und gleichzeitige Hoheit des Menschen war ihm stetiges Erlebnis. Aber die erdhafte Grenze genügte ihm nicht, sie engte ihn ein. Er durchbrach sie und befreite sich von ihrer Schwere. Aus innerstem Verlangen wandte er sich der Ewigkeit zu. In einem der letzten Briefe an Sombart schreibt er: „Es gibt mehr wie die Welt. Ich meine die Welt, in der wir herumpantschen. Und ich habe die Ueberzeugung, daß, welche Form Leben immer, dem Menschen ein besseres Geschick beschieden ist, als heute bei uns . . . .“[2]) In diesem Glauben ist Carl Hauptmann gestorben.

Will man dem Dichter einen Platz in der Literaturgeschichte anweisen, so gehört er seiner tiefsten Bedeutung nach unter Verzicht auf alle Schlagworte in die Entwicklung der Jahre 1905—1915[3]). In diese Zeit fallen seine

1) Muckner, C. H.'s dichterische Hinterlassenschaft, Ostdeutsche Monatshefte VI,5 August 1925.

2) „Vom neuen Studententum“, Einleitung.

3) Vergl. Soergel „Dichtung und Dichter der Zeit“ Bd II 1925.

besten Werke und in ihr gehört er zu den Wenigen, die tiefer in den Sinn der Welt drangen und den Umschwung bewußt oder unbewußt herbeiführten, der seit Kriegsbeginn einsetzte. Als Wegebahner einer neuen Zeit, als Dichter ewig junger Menschheits- und Seelenwerte, gekleidet in das Gewand naturhafter Verschmelzung von Schöpfung und Geschöpf, hat sich Hauptmann ein Denkmal in der deutschen Literatur gesetzt. Erdigkeit und Himmelssehnsucht, Erlebnis und traumhafte Schau, Verarbeitung des dargebotenen wirklichen Stoffes durch das Gefühl und Durchglühung des Schaffens mit Persönlichkeit sind die Quellen seiner Kunst; Naturalismus und Musikalität, Realismus und Romantik machen ihn zu einem echten deutschen Künstler, der über alle Form immer den Ausdruck gestellt hat.

Ein späteres Geschlecht mag in ihm das erkennen, was er im Grunde war: die Verkörperung der ewig jungen deutschen romantischen Seele, die stets wieder den Flug in das Unendliche antritt, Inbrunst im Herzen, Ausdruck im Schaffen, eins mit Gott und All in dem Gedanken, daß das Leben nie Vollendung ist, sondern nur Sehnsucht und Traum. So Carl Hauptmann, „denn als Schaffenden, als ewig Unvollendeten, ewig Strebenden, ewig Suchenden fühlte und erlebte er sich".[1])

. . . . . wandernd und flüchtig wollte er sein;
ein Bruder sein, ein Tier allein,
das hinter den Wäldern Heimat hat;
oder ein Blatt — o nur ein Blatt
an einem Rosenstock draußen im Feld,
wo manchmal der Wind ein Weilchen hält.
Nicht das, es war ihm noch zu viel
nur eines wehenden Windes Spiel,
der über die weißen Kämme weht
und abends um viele Häuser geht,
und der nichts ist — und dennoch treibt
und ewig ein Wind — und Seele bleibt.[2])

1) W. Sombart: „Vom neuen Studententum" 1923.

2) W. E. Peukert: „Carl Hauptmanns Tod" „Die Bergstadt" 14. Jahrg. Febr. 1926, S. 494.

Lebenslauf.

Ich, Wilhelm Karl Friedrich Reinke, bin am 23. August 1901 in Warlin bei Sponholz in Mecklbg.-Strelitz geboren als Sohn des Pastors Bernhard Reinke und seiner Ehefrau Erna geb. Frommont.

Von früh an wurde ich von meinen Großeltern Frommont in Woldegk in Mecklenburg erzogen. Ostern 1906 wurde ich dort in eine Privatschule aufgenommen, die ich bis 1911 besuchte. Ostern 1911 bezog ich die Bürgerschule in Woldegk, in der ich bis Ostern 1913 blieb. 1913 brachte mich mein Vater nach Neubrandenburg, wo ich in die Quarta des humanistischen Gymnasiums aufgenommen wurde. Ich verließ im Februar 1921 die Oberprima der Anstalt mit dem Reifezeugnis.

Im April 1921 trat ich als Buchhändler-Volontär in die Firma H. J. Naumann-Leipzig ein. Neben meiner beruflichen Tätigkeit begann ich im Herbst 1921 an der Universität Leipzig deutsche Philologie, Geschichte und Kunstgeschichte zu studieren. Oktober 1922 beendigte ich meine buchhändlerische Tätigkeit und widmete mich von nun an ganz meinem Studium.

Im Wintersemester 1922/23 studierte ich in Rostock, im Sommersemester 1923 in München, im Wintersemester 1923/24 ging ich wieder nach Leipzig zurück. Vom Sommersemester 1924 an blieb ich bis nun in Rostock, um mich für das Doktorexamen vorzubereiten, mit dem ich meine Studien abzuschließen gedenke.

Nach vollendeter Prüfung beabsichtige ich, mich von neuem dem Buchhandel zuzuwenden.

Ich möchte auch an dieser Stelle nicht versäumen, meinen verehrten Lehrern Herrn Geheimrat Professor Dr. Golther, sowie Herrn Professor Dr. Bruhns und Herrn Professor Dr. Spangenberg für die Förderung zu danken, die ich durch sie in meiner letzten Studienzeit in Rostock reichlich erfuhr.